G. M. Cantacuzino

introducere la opera lui vitruviu

Editura Meridiane

Introducere la opera lui Vitruviu
Scrisori către Simon

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri.

Toate drepturile
asupra prezentei ediții
sînt rezervate
Editurii Meridiane

G. M. Cantacuzino

introducere la opera lui vitruviu scrisori către simon

Ediție, prefață și bibliografie de
ZAMFIRA MIHAIL

Postfață de
PAUL MIHAIL

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1993

O cîte lucruri au rămas nespuse,
Vechi juvaeruri risipite-n drum!
De unde să le mai adun acum
În drum pierdute, pe vecie duse . . .

Al. Philippide

Pe copertă:
Villa Adriana, Tivoli,
118—138 *p.H.*

ISBN 973-33-0155-8

PREFAȚĂ

Examenul timpului supune unor reevaluări succesive și opera lui Gheorghe Matei Cantacuzino, ilustrativă pentru peisajul intelectual al României interbelice, ca și a prelungirilor în epoca de cădere sub totalitarism, prin ceea ce a însemnat continuitate în opunere. Asemeni lui Max Planck, marele fizician german rămas în țara sa după 1933, cu toate riscurile, pentru a asigura „nucleul de rezistență și de continuitate", G. M. Cantacuzino, personalitate a elitei intelectuale românești, a rezistat.

Ceea ce vede acum lumina tiparului sunt scrieri „de sertar", în cel mai deplin înțeles al conceptului, pagini scrise fără speranța sau iluzia că vor putea fi tipărite. Au fost elaborate în acea continuitate și amplitudine creatoare care i-au adus lui G. M. Cantacuzino renumele de polihistor și „arhitect total". În întreaga sa activitate a fost unul dintre cei care depășeau granițele generoase ale acestei profesiuni cu implicații în atîtea alte domenii.

Literatură „de sertar" există în orice epocă istorică. Despre scrisul ca necesitate vitală s-au exprimat de nenumărate ori creatorii. Gîndul că acest scris ajunge să fie cunoscut doar de puțini contemporani și improbabil de urmași este cu siguranță traumatizant, dar acțiunea lui nu merge în sensul inhibiției scrisului, cît în cel al exacerbării tragediei celui aflat în ase-

menea alternativă. Aserțiunea că scrisul este o descărcare pentru cel care îl practică este incompletă, dacă nu avem în vedere obligatoriu că el este adresat simultan și unei alterități, fie și în situația adresării către propriul „eu". Paginile din acest volum favorizează o asemenea perspectivă și dezvăluirea unor trăsături ascunse ale personalității sale, așa după cum arhitectul întrevede, într-una din scrisori, în desenul salcîmului pe care tocmai îl încerca, nu numai linia continuă de la rădăcină la ultimul mugure, ci și ceea ce este ascuns privirii de frunziș, și care răzbate totuși în desenul său.

G. M. Cantacuzino considera arta comentatorului „ingrată și poate chiar minoră, căci ea nu apare decît ca un corolar a ceea ce se întîmplă". El însuși, însă, o exercita cu asiduitate și aplicație. Cronicarul poate distinge acum, prin prisma noilor direcții de cercetare, că scrisul lui G. M. Cantacuzino s-ar încadra, prin unele linii directoare, în studiul mentalităților văzute din perspectiva volumelor de spațiu construit și a raportărilor omului la ceea ce-l înconjoară.

Pe de altă parte, aceste scrieri sînt o verificare a faptului că o personalitate cu disciplina intelectuală care l-a caracterizat din adolescență pe G. M. Cantacuzino, chiar în perioadele de recluziune, nu-și întrerupe exercițiul creator, fie și în imposibilitatea punerii pe hîrtie a ideilor. Recuperate după mulți ani, sub formă de amintiri, gîndurile din acea perioadă încă formează materia unor scrisori care atestă permanența exercițiului. Aceste scrieri sînt o urmare firească a altora, începute din adolescență, supuse probei tiparului de la 26 de ani și continuate cu consecvență și ritmicitate, an de an. Alternarea scris-citit este și ea de respirație regulată.

Preferința intelectualului a fost pentru modele de civilitate și aplicație. O trecere în revistă a lecturilor de la 32—34 de ani, așa cum apar în notele din Jurnalul *tipărit în limba franceză,*

vădește preferința pentru biografii („ces vies illustres sont un merveilleux aliment spirituel") *și corespondență, între care se intercalează filosofia, un Werfel sau Camil Petrescu și chiar poezie. În anii aceia, într-un răstimp scurt, citise* Viața lui Byron *de Maurois (citise și poemul lui* Le Corsaire*) și se avîntase în* Viața lui Eminescu *(fără să rețină, în* Jurnal, *numele autorului!). Lucrarea lui G. Călinescu, atunci apărută, nu scapă, totuși, celui aflat la zi cu ultimele noutăți — recomandate, ca acel Valéry despre care îi vorbise Martha Bibescu sau selectate de el (*Patul lui Procust *de Camil Petrescu, terminat de citit la 28 februarie 1933).*

Lecturile de specialitate se interferează: Legrain, Luxor sous les Pharaons, *sau Glotz. Este alarmat nu numai cînd o zi trece fără să scrie* (nulla dies sine linea), *dar și atunci cînd nu reușește să-și facă timp să citească. Caracterizările ce însoțesc lecturile sînt expresii concise: cartea lui Decartes este* „apaisante et magnifique discipline", *poezia lui Valéry* „est semblable au paysage lunaire, aride et sans atmosphère".

Diversitatea și mulțimea lecturilor au fost evidente în erudiția recunoscută încă din anii tinereții. Lecturi care, în completarea a ceea ce aflăm acum despre formația sa profesională, începînd cu școala de la Montreux, au contribuit la consolidarea personalității sale fascinante. Au recunoscut-o și intelectuali reținuți în aprecieri; Camil Petrescu și Tudor Arghezi l-au apropiat în considerațiile lor de tipul de om al Renașterii, reușind în tot ceea ce întreprinde, pentru că întreprinde numai din pasiune lucruri cărora li se consacră și pe care le consacră.

Rememorările din anii 1955—1959, pe care le-a intitulat Scrisori către Simon, *din dorința de a le transmite ca un mesaj unei alterități, reiau caracterizarea anilor săi de formație. Cele XIII (XIV) scrisori au creat astfel un ansamblu pe măsura scrierilor sale. După grupajul primelor șase scrisori (15 mai — 29 oct. 1955), intervalele mari dintre celelalte (martie 1956—*

febr. și mai 1957—mai și sept. 1958—iunie și sept. 1959) pendulează în cicluri de primăvară și de toamnă. Primele șase scrisori se cantonează în lumea copilăriei, deja axată însă pe ceea ce considerăm a fi imagini-cheie ale scrisului său.

„Amintirea" este una dintre acestea, considerată un imperativ al ființării noastre, cu estompări imprevizibile, dar și cu acumulări care se tezaurizează întru împlinirea personalității. „Implicarea timpului" în marcarea „nodurilor" existenței noastre aduce în prim planul propriei existențe întîi sentimentele încercate și apoi evenimentele. E o amintire distinctă cea a fericirii trăite în copilărie, în paradisul formelor frumoase, fie că erau ființele apropiate, case sau grădini: „Lumină, forme, culori au călăuzit în primul rînd intuiția mea, a armoniei" (scr. II).

„Lumea memoriei" (scr. III) pe care a creat-o ca formulare, în care a ajuns să trăiască alte vieți, să viziteze pe îndelete locuri prin care trecuse prea repede, în care noțiunea timpului dispărea, a frecventat-o cu asiduitate în închisoare (de la fereastra căreia nu vedea peisaje, ci „ceruri", în funcție de anotimp și de lumină). „În lumea memoriei chiar, trebuie să construiești și nomadismul lăuntric este potrivnic virtuții". Această lume interioară care este solicitată „la fel de inteligență și de sensibilitate", sub impactul implacabil al prezentului „care modifică viața amintirilor", o descrie din unghiurile cele mai neașteptate, într-o lumină constantă, cînd coloanele nu mai aruncă nici o umbră. Transformările din memorie: „noi nu vom ști niciodată dacă un lucru e de-a binelea uitat" (scr. VIII) îl preocupă în măsura în care nu acceptă că amintirile sînt „achiziții pentru totdeauna" și este conștient că „lumea memoriei e marele nostru laborator vital" (adaus scr. VII), căci îmbătrînind, „amintirile chiar dacă sînt nenumărate, nu mai au elanul vital prin care interveneau în viața noastră" (scr. VIII).

Hecatomba se petrece la dispariția semenilor apropiați, cînd timpul memoriei capătă prioritate asupra timpului real. „Lumea memoriei" l-a preocupat intens în acei ani, ar putea fi considerat un „blazon" al acestor scrisori. Dar o privește cu detașare, pentru că „nostalgia este prisma deformantă a cugetării, care denaturează memoria". Capacitatea de analiză lucidă îi este necesară, deoarece în această corespondență a sa cu Simon dorește să se sustragă influenței nefaste de a judeca trecutul cu ochii prezentului, „vulgară eroare pe care o fac unii istorici pătimași, care condamnă veacuri întregi de civilizație ce nu mai corespund eticei prezentului".

Evocarea copilăriei, a familiei, a formației sale ca artist, se constituie într-o autobiografie exemplară. Descrieri în tușe sigure, încadrate într-un scenariu (practicarea lui de fapt e veche, numai cuvîntul e folosit insistent acum), condus cu știință a suspansului, cu inovații stilistice și alternări de ritm, într-o armonioasă desfășurare a frazei. Considerăm că portretele sale au drept de cetate în literatura română, în primul rînd cel al lui Theodor Pallady, vărul său. Cînd un ucenic dedică rînduri sugestive maestrului, suspiciunea de subiectivism planează. Cel care i-a fost „unicul ucenic" reușește să o înlăture prin realizarea unei fresce în care hieratismul figurii monumentale a celui care a fost Theodor Pallady este proiectat într-un halo simbolic. La fel de memorabile sînt portretele bunicilor săi de la Hoisești.

Sentimentul că nu va mai ajunge să construiască orașe era, de asemenea, prezent în acei ani, în care se simțea fericit, ca în tinerețe, că realizează un mare ansamblu arhitectonic, la Mitropolia Moldovei din Iași. Vocația arhitectului este condiționată de capacitatea nativă sau cultivată de a-și proiecta visele dar și utopiile, de a cuprinde într-un tot ansambluri și detalii, ambientalul ca și temporalul. Ferice de cel dăruit din naștere, dar este mai ferice cel care

reușește să facă daruri semenilor din darurile sale, am putea spune și despre el.

Din eseurile și conferințele scrise sau susținute în perioada 1947—1960 întrezărim spațiul armonios în care s-a mișcat, căci ce este arhitectura dacă nu năzuința de „a da noblețe obișnuințelor omenești, făcîndu-le să participe armoniei, a distribui și a limita în mod ingenios spațiile în care ei se mișcă, a propune premise gîndirii" și, într-o altă formulare tot a sa: „arhitectura este imaginea cea mai perfectă a armoniei unitare, în care simbolul și utilul, totul și amănuntul, materia și concepția, omul și proporția, sufletul și ritmul se regăsesc în armonie". „Arhitectura este o artă esențialmente virilă," mai adăuga el în altă parte, căci privea cu predilecție spre vremurile în care breslele erau ale unor ocupații eminamente masculine. Cel care admira perenitatea marilor construcții ale Orientului, care judeca arhitectura sasanidă contemporană spiritului secolului al XX-lea avid de verticalitate și blocurile funcționale drept necesare și suficiente, conchidea că „veșnic nu este pe pămînt decît cuvîntul".

La volumul susținut de muncă în proiectarea și executarea atîtor monumente de arhitectură, pe lîngă cărțile pe care le publică el adaugă un monument intelectual de statornică referință după trecerea a jumătate de veac: revista „Simetria", neegalată încă, în jurul căreia a grupat intelectuali distinși care se preocupau de permanențele culturii. A scris întîi singur mai mult de jumătate din revistă. Apoi, de la un număr la altul, a trecut generației mai tinere inițiativa rezervîndu-și, în sinedriu, locul de mentor spiritual. Organizarea acestui edificiu cultural cu un profil rafinat, care a avut un rol determinant în cultura românească din deceniul al patrulea, îi revine în întregime. Studiile publicate în revistă ar putea figura în orice antologie a gîndirii estetice românești.

A reușit în această publicație să situeze problematica arhitecturii în centrul culturii, carac-

terizînd cultura românească ca și cea europeană prin intermediul arhitecturii, a formelor pe care le îmbracă preocuparea omului pentru spații, volume, armonie. „Simetria" este, cu o problematică mai specializată, o revistă de tip „Annales" cu ecouri și proliferări pe care alte reviste de specialitate nu le-au reușit.

În sfera judecăților de valoare, creația arhitecturală sau implicațiile acesteia în cultura unui popor erau cuprinse în clasificări fără delimitări tranșante, cu prelungiri și ramificații, căci însușirile se distribuie concomitent în sfere diferite. Terminologia de specialitate nu ostentativ folosită, totul era adecvat unor cititori instruiți dar nu neapărat specialiști, interesați să-și amplifice cunoștințele, nu numai să le înmulțească.

Decodarea ar putea fi, uneori, diferită astăzi, nu atît în sensul pe care îl presupunea arhitectul, care nu avea temeri că „nu va fi înțeles", ci exprima prezumția că ar putea fi înțeles „altfel", că semnificația scrisului său ar putea fi deturnată sau modificată, datorită transformărilor brutale ale realității. Totuși cultura română este un continuum, fără clivaj.

Considerațiile despre lumea formelor construite, care-l exprimă pe creator, dar și individul/societatea care vor beneficia, au în vedere simultaneitatea cu moștenirea care nu poate fi nicicînd eludată. „Se poate spune că fiecare țară poartă pe teritoriul ei aspectul plastic al propriului trecut", de fapt doar ceea ce a scăpat distrugerii datorită catastrofelor de tot felul, dar și tendințelor din unele epoci de a înlocui cît mai radical vechile ziditi. Se relevă mentalitatea subiacentă pe care autorul o descifrează în diferitele sale implicații, totdeauna cu ajutorul și prin intermediul arhitecturii. Sînt analizate „avant la lettre", *cu mult timp înainte de investigațiile istoricilor, mentalitățile colective, către care l-au condus căutările metodologice, erudiția și spiritul critic. „Masivitatea arhitecturii care oferă oamenilor scena pe care se mișcă,*

sculptura care dă viață formelor și pictura care apropie expresia plastică de scris" ar constitui ipostaze ale „exprimării" (după clasificarea lui Al. Duțu) pe care istoricul se sprijină în cercetările sale, dar el are în vedere analizele specialistului. G. M. Cantacuzino contopea însă, în scrierile sale, veriga intermediară, dezvoltînd perspective noi în direcția istoriei mentalităților. El pornea de la postulatul că „pentru cunoașterea trecutului, studierea și adîncirea expresiei unei civilizații este mai fecundă pentru spirit decît a încerca o exegeză a influențelor exterioare și o reconstruire apriorică" și, mai departe, „influențe pot fi multe, contează doar ceea ce alegi din ele". Întretăierile de varii „influențe" există în propria noastră devenire, nu numai în ceea ce ne înconjoară. Iar spațiul care ne înconjoară este populat de constructori care și ei percep prin „gustul" lor, prin modă, prin preferința pentru anumite stiluri, aceste modele exterioare care sînt apoi materializate printr-un compromis, de obicei, între cerințele comanditarului (realitățile terenului etc., tradițiile constructive ale locului) și propria creație. Bineordonatele considerații asupra influențelor în arta românească expuse în 1956 fac dovada flexibilității aprecierilor sale, care se diversifică, se nuanțează și, oricum, problema este reanalizată cu detașare.

Imaginea arhitecturii ca imagine a „celuilalt" pentru că, în universalitatea absolută a construcției trăsătura relevantă, distinctivă este prezentă de la modul elementar de folosire a unor materiale, în anume compoziții pînă la planul construcției în sine, revine de multe ori în scrisul lui G. M. Cantacuzino, cu precădere al ultimilor ani. Deplasarea accentului este făcută cu tact în direcția cercetării receptării elementele noi prin prisma „idealului plastic". Dar aceasta este o adevărată analiză a „imaginarului", după categoriile lui G. Duby: moștenirea de forme de care profită fiecare generație; rolul imaginilor mentale în receptarea operei de artă. G. M. Can-

tacuzino operează cu aceleași considerente: „frumosul era altfel conceput, plecînd de la alte condiții ale subiectivității și provocînd o altă estetică (încît) cruciații trecînd prin fața Parthenonului au rămas străini de frumusețea lui, precum un arab de astăzi este surd la o simfonie de Mozart". Venind dinspre receptare, arhitectul delimitează factorul subiectiv, pentru a concluziona că: „în artă cunoașterea nu se capătă prin comparații, dar prin iubirea însăși a formelor și cunoașterea lor ca un tot unic".

Lector fervent al lui Baudelaire, este de presupus că G. M. Cantacuzino cunoștea părerile acestuia despre „frumos" — categorie estetică analizabilă prin cele două catene: 1. element veșnic, invariabil; 2. element relativ, circumstanțial, dar indispensabil, fără de care peisajul artei ar fi tern, uniform. Teoria „frumosului unic" și absolut nu a avut răsunet în scrisul său.

Ordonînd problemele în alți parametri, perspectiva asupra istoriei artei se modifică în scrisul lui G. M. Cantacuzino. Integrarea istoriei artei în istoria generală nu s-a mai limitat la palierul de documentare. Istoria care „nu judecă, dar constată" a fost abordată în „constantele" sale. Analizele de specialitate au vizat, deopotrivă, perspective și implicații.

Conceptul de „durată lungă" în arhitectură (fără să fie denumit expres ca atare), pe care l-a expus în Introducere la cercetarea textelor lui Vitruviu, *reprezintă o consecință pe care considerăm că a dedus-o din modul de a proceda al istoriei, atunci cînd „schematizează în vaste perspective cicluri de civilizații, după o anume geometrie". Pe baza lui, G. M. Cantacuzino a configurat specificul unei culturi. Nu a fost relevat de specialiștii care au consultat manuscrisul. Considerațiile sale intră abia acum, după 45 de ani, în circuitul literaturii de specialitate.*

Metoda de investigare, făcînd raportarea între om, arhitectură și „proporție", care nu poate fi judecată în absența sa, introduce de timpu-

riu în studiul formelor arhitecturii criterii novatoare. A revenit deseori asupra perspectivei creatorului, asupra construcției, ca punct finit, dar și în etapele intermediare de elaborare. L-a preocupat, în afară de imaginea celuilalt și propria imagine „a sinelui" — cîteodată construită conștient, mai ales de personalitățile atente să ofere propriul clișeu ca imagine postumă — proiectată în context ambiental.

În terminologia analizelor actuale, raportarea la cuvintele-cheie dezvăluie probleme care-l obsedau și care au revenit, modificate, în mai multe scrieri, cum sînt locuința, terasa-cerdac, loggia, scările, ferestrele *etc. Alte cuvinte-titlu, pe care le-a tratat drept concepte de bază ale dicționarului publicat în numere succesive din „Simetria" constituie expresia concentrată a problematicii pe care a urmărit-o în varii studii și însemnări.*

Temele și cuvinte-cheie revin în conferințele din deceniul al șaselea, ca o evidentă dorință de a completa paleta bogată și așa a problemelor abordate. Intervine însă, pentru prima dată, în scrisorile către Simon, un sunet nostalgic. Pînă atunci predominase culoarea.

Arta descrierilor sale ține de gliptică: detașînd din întreg elementele esențiale, el adîncește perspectiva și prin opoziția luminos-obscur caracterizează elementele componente ale unei culturi, ale unei epoci, ale unei maniere sau stil în arhitectură. Ideea, îmbrăcată într-o diafană haină a expresiei, străbate cu dezinvoltură scrisul lui G. M. Cantacuzino, antrenînd imagini familiare sau exotice, contemporane sau proiectate în timp, totdeauna suport pentru dezvoltarea și explicarea ei.

Eseurile sale au cordon de noblețe și rezistență de beton armat prin judecățile de valoare emise pe baza decantării informațiilor numeroase și comparate în mod riguros. Structura lor este de prelegere universitară. Stilul captivant este al scrisorilor de dragoste.

Introducere în cercetarea textelor lui Vi-

truviu este concepută în buna tradiție a „Introducerilor" universitare care fac faima scrisului academic occidental. Dar se simte că, subjugat de farmecul Romei, descrisă ca un tablou vivant în continuă schimbare de decoruri, a folosit acest cadru pentru a ne transmite admirația sa și a ne captiva. Descrierea orașului, reluată după mărturii istorice, se întrepătrunde, într-un al doilea registru al scrisului, cu comentariul avizat al textului vitruvian, în timp ce pe al treilea palier e prezent autorul ca specialist, argumentîndu-și propriile convingeri și acțiuni. Formulările sale au rigoare de exergă: „Arhitectura pentru romani era un îndemn moral, un fel de a transpune istoria în forme spațiale".

Referirile la Vitruviu par un pretext pentru propriul text — expozeu al istoriei celor două orașe între care a gravitat centrul lumii antice. Cînd ajungea la „cu totul uitat e Vitruviu și visul palladian", avem străbătută antichitatea și arta bizantină se profilează în toate detaliile semnificative. Înțelegem, apoi, în puține cuvinte, dar expresive și esențiale, modalitățile în care, după secolul al XI-lea cele două variante (roman și bizantin) ale „geniului european" „se opun mai mult decît se integrează într-un sistem" — ceea ce face „măreția Europei". Se prelungește evident preocuparea didactică de a instrui, dar lecția e fermecătoare și stăruim asupra expresiilor sale, așteptînd revelații ca de la niște formule incantatorii.

A adăugat noi sclipiri limbii române, în care a găsit armoniile care l-au făcut să opteze pentru exprimarea gîndurilor sale, deși era bilingv și scrisul său ar fi avut o audiență vastă în limba franceză. Era convins că „limba românească e un mod de expresie plin de posibilități nebănuite". Într-o adevărată profesiune de credință (scr. IV) mărturisea că „fiind încă copil, am ales în deplină libertate România ca o temă de cugetare, de evlavie și de dragoste" iar apoi „pe căile artei, am înțeles și iubit mai bine România". Cu deosebire eseurile sale restituie acest

sentiment. De aceea, pentru cultura română scrierile lui G. M. Cantacuzino se cuvin restituite într-o Opera omnia.

Scrierile lui G. M. Cantacuzino de după 1947 au reușit să fie păstrate datorită unor persoane care i s-au devotat și le-au multiplicat. În anii ieșeni ai lui G. M. Cantacuzino, 1957—1960, am avut șansa de a-l putea asculta deseori și mi-a devenit mentor; mi-a dăruit manuscrisele sale. În 1969 am predat Editurii pentru literatură o ediție completă a scrierilor sale (circa 1 300 pagini). Spirite înțelegătoare m-au încurajat în această inițiativă: profesoara Georgeta Sturza de la Iași, Lisette Bălteanu, Sarmiza și Radu Crețeanu. Vestita „plenară" din 1971 a însemnat trecerea la index a ediției de scrieri inedite ale lui G. M. Cantacuzino.

Editura Meridiane prin publicarea acestui volum inițiază un act de reparație morală, benefic pentru cultura română.

Reproducem textul din manuscrisul, în parte dactilografiat, adnotat de autor. Am respectat numerotația scrisorilor și ordinea conferințelor din manuscris, care nu este totdeauna cea cronologică. Știu că un exemplar al fiecărei scrisori a fost trimis și destinatarului, distinsul intelectual Simon Bayer, prieten apropiat din tinerețe atît al lui G. M. Cantacuzino cît și al lui Tudor Vianu și Ion Barbu. Nu am avut posibilitatea să-l confrunt cu textul nostru.

Am respectat particularitățile lingvistice ale scrisului lui G. M. Cantacuzino, dar ne-am conformat normelor ortografice actuale.

ZAMFIRA MIHAIL

INTRODUCERE LA CERCETAREA TEXTELOR LUI VITRUVIU

Istoria procedează ca și memoria. Cînd reține toate amănuntele anumitor perioade sau momente, cînd lasă vremuri întregi pradă uitării, cînd schematizează în vaste perspective cicluri de civilizații după o anumită geometrie, perspective construite de spirit în funcția unor deducțiuni, intuiții sau certitudini justificate prin documente. Ca și perspectivele spațiale, perspectivele timpului au deformațiile lor după punctul de vedere al celui care le privește.

Datorită arheologiei, paleografiei, filologiei etc., istoricii s-au străduit prin aceste metode științifice să se apropie de obiectivitate, atingînd-o chiar cîteodată. În istoria artelor această obiectivitate nu este posibilă, căci premisa inițială, aceea a frumosului, este pur subiectivă. Frumos este ceea ce ne place, evocînd aspirațiunile noastre de armonie lăuntrică sau concretizîndu-le. Estetica va veni cu rigoarea ei să ne explice de ce un obiect ne place, dar va fi incapabilă să ne convingă de urîțenia unui lucru agreat de spiritul nostru. Istoria propriu-zisă nu judecă dar constată și povestește, cel puțin istoria care nu este scrisă tendențios, aceea care nu pledează o cauză și care e singura demnă de a fi luată în considerație. Istoria artei e istoria frumosului în diferitele sale ipostaze; e gruparea, compararea și co-

ordonarea unor cicluri de forme care se influențează, reacționează unul față de altul dar rămîn totuși sisteme închise, proiectînd fiecare un alt ideal al spiritului. Bănuim unele înrîuriri asupra artei egiptene, în lenta ei elaborare. Această măreață civilizație trăind în sine și pentru sine în taina ei n-a iradiat asupra lumii mediterane decît relativ puțin. Se presupune, mai ales cercetînd sculpturile, că civilizația greacă nu era cu totul străină de cea egipteană. Sunt texte care ne-au rămas, mărturisind impresiile călătorilor elini. Dar idealul egiptean era prea străin în misticismul lui pentru a provoca reacțiuni mai puternice în lumea greacă. Chiar antica Creta în relațiuni mai strînse cu civilizația Nilului, nu pare a fi adoptat decît unele metode tehnice de la egipteni, care n-aveau nici tendința, nici gustul să inițieze.

Civilizația babiloniană și iraniană și-a întins antenele prin lumea semită pînă la Mediterana. Fastul oriental n-a rămas străin cetăților ionice care se înălțau de-a lungul coastelor Asiei Mici. Dar nu acest fast, nu acel gust al somptuozității au format idealul plastic al acestor cetăți. Între civilizațiile semitice și cea grecească au fost schimburi fecunde. Dar spiritul grec își caută expresia cu totul pe alte căi. Grecii erau în căutarea unei plastice logice, echilibrate și clare, la realizarea căreia au ajuns uimitor de repede, căci nu sunt multe secole între burgurile miceniene și ridicarea Parthenonului. Dacă grecii n-au atins idealul lor politic decît pentru un timp foarte efemer, epoca de aur a lui Pericles nedepășind patruzeci de ani, idealul lor plastic a supraviețuit întregii antichități și durează încă. Ei prin Roma au unificat lumea mediterană și i-au dat formă. Civilizațiile creștine au trecut peste dura și precisa întruchipare a idealului elin fără a-l știrbi, realizîndu-se la rîndul lor pe un alt plan. Dacă în Roma imperială simțim mai apăsător lecțiile Orientului și presimțim adesea Bizanțul, spiritul constructiv, solemn și mîndru al Ro-

mei nu renegă niciodată claritatea greacă. Civilizațiile creștine, cea din apus și cea din răsărit, s-au adăpat la metodele tehnice ale Orientului. Dar nici la Sf. Sofia, nici la Chârtres, nici la Poitiers sau la Toulouse nu spiritul oriental domină. E o nouă viziune tinzînd spre ireal și fantastic în proslăvirea cetății cerești care se realizează liber.

Istoricul formelor le compară, urmărește calea influențelor, studiază incidentele, caută similitudinele și încearcă cîteodată o coordonare generală, crearea unui sistem unitar cu ascunse legi comune. Acest joc al spiritului e în bună parte steril. Nimeni nu va nega însemnătatea influențelor. Dar marile forme ale diferitelor civilizații sunt fructul unui elan, unei sincronizări de eforturi pentru expresia unui ideal comun, elan vehement și suveran care domină tot și care nu poate fi analizat, a cărui obîrșie se pierde în adîncurile sufletului și luminează, țișnind, veacuri întregi de civilizație. Aceste elanuri creatoare sunt străine unele de altele, nu se deduc unele din altele, nu se ajută decît subsidiar. Viziunea egipteană, assiro-babiloniană, greacă și creștină sunt înainte de toate fiecare originale și complect străine unele de altele. Străin este în ele punctul lor de pornire, idealul lor și mijloacele de a-l atinge și străine la rîndul lor vor fi influențele pe care le-au pornit și urmele pe care le-au lăsat.

De aceea, ne îngăduim a crede că pentru cunoașterea trecutului, studierea și adîncirea expresiei unei civilizații e mai fecundă pentru spirit decît de a încerca o exegeză a influențelor exterioare și o reconstruire apriorică. Nu analiza influențelor dar meditarea asupra operelor însești ca expresie unică și originală. Nu studierea evoluțiilor sau a revoluțiilor, dar a împlinirilor. Nimic mai incompatibil decît idealul plastic egiptean și cel grecesc, decît cel grecesc și cel creștin. Frumosul era altfel conceput, plecînd de la alte condițiuni ale subiectivității și provocînd o altă estetică. Cruciații trecînd

în fața Parthenonului au rămas străini de frumusețea lui, precum un arab de astăzi e surd la o simfonie de Mozart. Dacă integrăm istoria artelor în cea generală, o reducem la un mijloc de documentare. Analizăm nu în sine armonia unei opere, dar arătăm numai o mărturie în plus a unor anumite tendințe și năzuințe. Dacă limităm însă expresia plastică a unei civilizații în prezentul etern în funcția subiectivității frumosului, nu vom înțelege poate mai mult, dar vom iubi cu siguranță mai bine această frumusețe.

Trăind într-o lume eclectică, hiperdocumentată, care vrea să-și asimileze toate formele, va pare grea unora această limitare. Constatarea asemănărilor, înrîuririlor și a similitudinilor e amuzantă și plăcută. Dar oricît de superior ar părea acest joc el rămîne un diletantism. Nu pot concepe simultan, iubi și intui în aceeași clipă și la fel un templu sau o catedrală. Spiritul are nevoie să se centreze pentru a nu se răspîndi. Alegerea o va face subiectiv în funcția frumosului care îl stăpînește. Căci în artă cunoașterea nu se capătă prin comparații, dar prin iubirea însăși a formelor și cunoașterea lor ca un tot unic.

Noi cunoaștem azi pagodele Chinei și cupolele smălțuite ale Persiei, templele egiptene nu mai au pentru noi nici o taină, Parthenonul ne apare ca ideograma golită de substanța plastică a cumințeniei, arheologii au reconstruit pentru noi Cartagina, ne înfiorăm sub bolțile catedralelor, ne înduioșem în fața unei biserici moldovenești, ne pasionăm pentru piramidele și sculptura aztecă. Imaginile Renașterii ne sunt familiare, arta negrilor ne atrage. Readucem totul pe planul comod al curiozității. Epocile creatoare repudiau tot ce nu era în perspectiva elanului lor creator. Și de aceea puteau crea. Odată ajunși la desăvîrșire, sau cel puțin la o satisfăcătoare armonie, rămîneau în ea. E ceea ce s-a întîmplat în Egipt timp de cîteva milenii

și în lumea greco-romană timp de multe veacuri.

Cînd Vitruviu își scrie cele zece cărți despre Arhitectură, aproape cinci veacuri trecuseră de la edificarea Parthenonului. Totuși regulile enunțate de Vitruviu sunt încă acelea de pe vremea lui Ictinos și enunțate în așa fel că un cetitor din acea vreme să nu-și poată închipui altele posibile. Tot ce nu intra în acea viziune echilibrată și senină era considerat drept barbar și străin. Și multe veacuri după apariția tratatului vitruvian aceleași norme, călăuză spre același ideal, rămăseseră în vigoare. Nu putem spune că această lume, cel puțin în ceea ce privește idealul ei, nu era izolată. Izolarea era de altfel destul de vastă, deoarece includea tot bazinul mediteranean. Dar izolarea nu e o chestiune dimensională ci morală. E o atitudine voită. O mîndrie sufletească și un privilegiu.

Vom încerca a explica în prezenta lucrare această singularizare a lumii grecești, a cărei mai de seamă victorie ne pare a fi însăși acea singurătate care e plenitudine și libertate.

Admițînd, deci, că fiecare mare civilizație a exprimat o formă inițială care va rămîne ca o temă centrală a năzuințelor sale, formă care va depăși efemerul modelor, influențelor, mărunțul zilnicului, jocul abil al excepțiilor, apărînd într-o semnificație plină de claritate, vom înțelege dintr-o singură privire spre trecut că templul, de pe acropola lui, domina nu numai cetatea în spațiu dar și în timp întreaga cultură a cărei operă supremă era. Căci în lumea mediterană a fost o domnie continuă a templului între secolul al VII-lea î.d.H. pînă la începutul erei creștine. Din templu s-au născut toate celelalte forme ale arhitecturii grecești și ale celei romane la început; templul este punctul de convergență al eforturilor tuturor artiștilor, templul e opera dusă la desăvîrșire.

Vom urmări deci drumul care duce la culmile acestei reușite.

Templul își trage obîrșia din megaronul micenian. Megaronul era locuința regală. În acest edificiu de modestă mărime, regele judeca și cîrmuia. În fața megaronului, o piață înconjurată de locuințe sau de porticuri și prin care se intra trecînd prin propilee, avea un altar spre mijlocul său. În spatele megaronului alte locuințe și curți se îndesau într-o economie spațială de stup, căci această aglomerație umană, această primă și redusă înfățișare a cetății grecești era înconjurată de ziduri gigantice depășite de turnuri. În burgurile homerice trăia o familie cu sclavii și servitorii sau cel mult un trib de stăpînitori care își adunau bogățiile din vămuiri abuzive și pradă. Nu erau încă temple. Zeii se întîlneau pe înălțimi. Răspîndiți în natură n-aveau locuințe zidite de mîini omenești, iar jertfele se ardeau pe altare, sub cerul liber, așa cum avea să rămîie datina și mai tîrziu. Veniră însă vremuri, cînd la poalele acropolelor regale, sau în văi la picioarele lor, începură a se stabili așezări din ce în ce mai numeroase a celor care trăiau din schimburi și meserii. Adevăratul oraș nu mai era în interiorul zidurilor care dăduseră naștere legendei ciclopilor. Viața patriarhală cu feudala sa ierarhie fu depășită și regii goniți. În casele lor intrară zeii ocrotitori ai cetății. Templul n-a fost niciodată loc de rugăciune, dar a rămas mereu o locuință și loc de închinăciune, ceea ce e cu totul altceva. Sacrificiile se făceau afară, precum tot afară se desfășurau alaiurile liturgice și întregul ritual. În megaron se adunau bogățiile regelui, în templu acum se adună comorile cetății.

Și astfel această locuință devine tema esențială a civilizației grecești, luînd o însemnătate simbolică. Chiar în cetățile care își vor păstra tiranii, palatul domnitorului nu-și menține însemnătatea. Nu e cetate greacă să nu fie dominată de templul zeului protector. Și altor zei li se vor ridica locuințe în cetate, printre locuințele oamenilor. Pe cerul Greciei și Italiei semnul perfectului echilibru al frontonului pur-

tal de coloane se va înălța deasupra așezărilor omenești, pînă cînd oamenii, obosiți de libertatea lor, vor căuta iarăși un stăpîn. Atunci, noul suveran se va găsi îndreptățit a se zeifica, adaugînd diademei regale laurii nemuririi. Cu Caesar și Octav August se închide ciclul templului și începe epoca palațială și profană a arhitecturii antice. Se vor mai ridica temple din spirit de imitație și din tradiție, dar nu ele vor mai încheia silueta cetăților cu unghiul frontoanelor lor.

Deci, epoca templelor începe cu izgonirea regilor din megaron de către zei și se termină cu reintoarcerea regilor în temple.

Cărora cauze se datorește valoarea plastică universală a templului antic? Încercînd un răspuns acestei întrebări suntem nevoiți a explica tehnica execuției sale și motivele alegerii acestei tehnice ne va da poate soluția problemei puse.

Din cauza acoperișului în două pante a cărui întîlnire cu arhitrava, prin friză, impune triunghiul frontonului, unii arheologi și istorici presupun sau chiar afirmă că influențele nordice din țări ploioase ar fi dominat concepția templului spre formele sale armonioase. Aceștia uită că în Grecia plouă totuși destul pentru ca acoperișul în două pante să nu fie decît o soluție locală pentru evacuarea apelor. Acoperișul în două pante este o soluție atît de rațională încît a putut să se ivească în mintea constructorilor greci fără intervenția vreunei influențe. La fel se discută dacă coloana a fost sau nu la început de lemn și dacă tehnica lapidară a grecilor nu își trage obîrșia din aceea a dulgheriei. Fără a nega unele vădite înrîuriri ale tehnicei lemnului asupra stereotomiei grecești, noi credem că nu în alegerea materialelor trebuie căutată explicarea plasticei templului. O analiză a planului ne va mărturisi, poate, scopul urmărit de constructori mai bine decît toate aceste interpretări lăturalnice. Căci nu e important, după noi, a ști dacă coloanele erau la

început din lemn sau din piatră, dar de ce constructorii greci au ales tehnica elementelor purtînde, verticale și a celor purtate, orizontale, indiferent de esența lor, în loc de a întrebuința bolta pentru acoperirea spațiilor zidite. Alegerea acestei metode generatoare de forme, care e la obîrșia dezvoltării arhitecturii grecești, trebuie neapărat cercetată. Aici nu e vorba de o influență dar de o alegere, de o optare hotărîtoare. Dacă e vorba de influențe, multe s-au răsfrînt asupra Greciei dar puține au fost alese.

Căci mai important în istoria artelor unei civilizații decît influențele care acționează asupra ei, e spiritul critic al acestei civilizații, care alege printre diferitele influențe cele care par a fi în sensul spiritului său diriguitor. Or, două principii constructive, amîndouă conținute în vechea zestre a civilizațiilor assiro-chaldeene, erau la îndemîna grecilor, amîndouă amplu încercate de multe veacuri: unul care era întemeiat pe un echilibru instabil: bolta, celălalt care era chiar imaginea liniștitoare a echilibrului static: pilierii cu lintoul sau coloanele cu arhitrava. Spiritul grec a ales pe al doilea în plină cunoștință de cauză. Dar, afirmînd acest lucru, o nouă întrebare se naște: numai din logică și din iubirea echilibrului perfect au repudiat oare grecii bolta? Principiul bolții e tot atît de logic ca acel al lintoului. Combaterea instabilității echilibrului bolții nu este oare un izvor de progres care ține mereu spiritul treaz? Acest lucru nu se poate tăgădui. Dar grecii n-au optat pentru principiul lintoului numai din motive spirituale. Grecia fiind o țară de stînci și păduri ei și-au ales o tehnică și în funcția materialelor de care dispuneau cu ușurință: lemnul și piatra. Mai tîrziu însă, după epoca romană, grecii vor opta pentru boltă în aceeași țară cu aceleași condiții fizice. Arhitecturile civilizațiilor assiro-chaldeene au întrebuințat adesea simultan tehnica lintoului și aceea a bolții. Exclusiva întrebuințare a lintoului de către greci depășește, deci, problema materialelor. Ea corespunde năzuințelor lor de

armonie, exprimînd stabilitatea și echilibrul fără exteriorizări de eforturi. Imaginea bolții sugerează, oricît, încordare și opintire, adică mișcare. Și e firesc să fie așa, căci bolta însăși e o mișcare încremenită. Bolta e încovoierea zidurilor care primesc împingerea sa. Există deci o acțiune oblică de împingere și o reacțiune tot oblică, pe cînd coloanele poartă în verticalitatea lor o sarcină orizontală. Această operațiune e vizibilă și ușor inteligibilă pentru oricine. Rațiunea ei e evidentă, satisfăcătoare și liniștitoare pentru spirit. Casa regală, megaronul, era deschisă spre piață, spre popor. Înaintea porții venea porticul, adică juxtapunerea de porți care reducea zidul la fragmente purtînde: coloanele. Porticul nu e, deci, decît un zid ușurat, dematerializat, un zid prin care trece lumina. La început porticul se va găsi prins între ziduri *(in antis)* iar megaronul pe trei părți va fi din ziduri pline. Pe urmă o colonadă liberată va premerge intrarea și va cuprinde chiar toată cella. Mai mult decît atît, coloanele cîteodată vor pătrunde în naos, străjuind statuia zeului, precum străjuiesc zidurile cellei pe dinafară.

Egiptenii, mult înaintea grecilor, ridicaseră măreție colonade. Dar la ei, afară de porticurile curților peristile, coloanele înșirate în rînduri dese poartă în penumbră terasele grele ale templelor. Templul egiptean, în masivitatea lui dă impresia de a fi fost tăiat într-un munte. Zidit din exces de materiale pare monolitic.

Templul grecesc e deschis din toate părțile, pătruns de lumină, pătruns de peisajul înconjurător. Chiar dacă cella n-are decît o poartă, accesul se face prin toate porticurile, prin toate colonadele. Pe cînd piramida în trepte a sumerienilor și a chaldeenilor e un templu numai exterior, templul egiptean prins în gigantice ziduri de cetate e numai interior. Toată liturghia de la debarcaderul Nilului pînă la sanctuar e îngrădită, afară cîteodată de aleea de sfinxi. Exceptînd templul în terasă de la Deii el Bahri, în Egipt, sanctuarele n-au o arhitectură exteri-

oară. Templele egiptene sînt compoziții închise care nu dăruiesc nimic nici luminii, nici deșertului. Nu participă cu peisajul. Doar cîteodată numai se oglindesc în apele Nilului. Ele reconstruiesc în sînul lor o lume mitică. Templul grecesc e limpede deschis, dominînd priveliștea, făcînd-o să participe cu armonia lui, organizîndu-l, cu toate că cella în care locuiește un zeu rămîne în misterul penumbrei. Echilibru de construcție, echilibru de compoziție. Participarea lui la lumea ambiantă prin teoria sa de coloane și reculegere religioasă în cella. Masa jertfelor, altarul a rămas pe piață, în fața templului. Zeul locuiește cella înconjurat de tezaurul lui. Deschis în afară, recules și închis înăuntru, templul e o compoziție deopotrivă de închisă și de deschisă, deopotrivă de inteligibilă și de mitică, ca și înțelepciunea greacă care dă în vileag tot ce cunoașterea a dăruit rațiunii, lăsînd mitului religios și poeziei tot ce n-a putut fi cucerit de logica inteligenței.

Iată care ni se pare a fi originalitatea concepției grecești: o afirmare armonioasă și echilibrată care își rezervă partea ei de mister, o afirmare care se impune prin evidentul ei echilibru constructiv și liniștitoarea sa măreție.

Precum inteligența greacă caută să explice cosmosul, așa și templul caută să-și exprime structura. Explicîndu-și lumea au umanizat-o, precum au umanizat pietrele cu care au clădit.

Din această umanizare s-a născut templul.

Templul exprimă ideea ordinei, a măsurii și relația între aceste două noțiuni. Datorită formelor și dimensiunilor sale, ordinea și măsura sunt percepute într-o stringentă simultaneitate. Ele se impun spiritului. Nu trebuie să uităm că arhitectura greacă ajunge la maturitate odată cu știința greacă. Umanismul grecesc se născuse la confluența marilor civilizații umane anterioare. Ionia, Caria, Frigia și pe urmă Lidia transmiseseră Greciei esențialul experiențelor civiliza-

fiilor sumeriene, assiro-babiloniene, hitite, poate și altor civilizații mai îndepărtate. Aceste state din Grecia de răsărit jucaseră față de Asia rolul pe care Creta îl îndeplinise față de Egipt: agonisiseră cunoștințe. Grecii prelucrează materialele moștenite. Analizează experiențele și le continuă. Logica spiritului lor critic începuse disjungerea miturilor de rituri și laicizarea acestora. Matematica se liberează de tehnicele rudimentare. Spiritul care crease matematica se confundă cu spiritul științific de o dezinteresată speculație. Interdependența între știință și artă e vădită și e palpabilă în ordinul arhitectural, care prin cadențele sale alcătuiește armonia templului. Spiritul matematic face să domnească ordinea numerilor, conducînd arhitectura spre forme universale: templul și teatrul.

Pytagorismul (spiritul geometric) cu filosofia sa a unității și a numerilor e de origină italică la obîrșia lui, dar se integrează pe urmă spiritului dorian, în opoziție cu naturalismul ionic. Ceea ce numim astăzi spiritul doric e acea stăruință de a stăpîni natura, introducînd în viziunea sa întotdeauna plastică, chiar cînd e vorba de științe, ideea de comensurabilitate și de permanență.

În 447 încep lucrările Parthenonului. La Atena s-au adunat toate materialele cunoașterii necesare edificării cosmosului grecesc. Era firesc ca toate experiențele tehnice să fi fost terminate și ele, toate elementele necesare edificării templului fiind pe șantier pentru construirea edificiului care avea să fie tranziția sensibilă între cosmos și făptura umană, precum formele geometrice și numerile pe care le figurează erau intermediul între sensibil și inteligibil. Și astfel geometria, care se născuse din tehnicele numărătoarei, ale măsurii și ale clădirii, își încheie ciclul pentru a geometriza la rîndul ei arhitectura.

Ca și geometria, arhitectura greacă va căuta să facă inteligibil ceea ce este străin simțurilor. Dar noțiunea de permanent sugerează ideea de

eternitate, care trebuie exprimată în realul sensibil. Iată menirea spirituală a templului.

Vor crede unii că mergem prea departe în această cercetare a ideii-formă, spunînd că, la urma urmei, templul nu e decît o sublimare a noțiunii de locuință pentru o ființă mitică, adăugînd că toate aprecierile și deducțiile noastre nu sunt decît apriorice considerații iscate din mirajul vremurilor. Dar mirajul vremurilor e tocmai un văl destul de opac, prin care nu putem zări decît o parte din realitatea grecească. Tot ce știm despre ea ne îndreptățește a crede că în Atena efortul spiritual era atît de intens, problemele dezbătute de Anaxagora, Protagoras, Empedocle și școala eleată atît de răspîndite în acea lume conținută între zidurile unei cetăți, schimburile datorite sofiștilor atît de vii, încît e greu a crede că un Ichtinos și un Fidias erau străini de ele. Bineînțeles că nu toată lumea filosofa la Atena, dar mai mult decît oriunde de la agora la propilee, de la propilee la ceramic, de la bulea la areopag pînă în Pireu și la Eleusis se discuta mereu de toate cu pasiune și libertate. Și mai greu de crezut că speculațiile asupra geometriei a filosofilor, din ce în ce mai influențați de spiritul pitagorician, erau să rămînă străine arhitecților a căror tehnică fusese matricea acestui geometrism. Dacă noi, astăzi, vrem să dezbrăcăm arhitectura de orice metafizică cu orice preț, limitînd-o din nou la exclusivul cîmp al tehnicelor, aceasta nu înseamnă că la Atena trebuia să fie la fel. Cultura acolo era unitară și indivizibilă. Noi tindem voit spre rudimentar. Noi uităm însă că grecii erau mai raționaliști ca noi. Ei introduseseră dialectica sofiștilor în matematică pentru a preciza construcția frazei, spre a raționa mai bine și raționînd să formuleze cît mai de aproape ideea. E, deci, inadmisibil de crezut că aceste idei de formulare, adică de a da formă, să scape tocmai celor pentru care forma concretă tăiată în piatră era supremul mijloc de exprimare.

Pe vremea lui Pericle, la Atena se tinde în toate domeniile spre desăvîrșirea formei. Grecul e vizual și plastician înainte de toate. De aici, și predilecția lui pentru matematica geometrică și filosofia matematică (bază a științei noastre moderne). În momentul în care Parthenonul se clădește, adică atunci cînd ideea-formă a templului se desăvîrșește, problemele la ordinea zilei sunt aplicarea suprafețelor, formarea volumelor inscriptibile, iraționalele, proporțiile, într-un cuvînt „instaurarea soliditații în devenire" (A. Rey). Aceste idei nu puteau să nu domine edificarea lui și să nu conducă la precizarea formelor sale. Dacă adăugăm la acest spirit geometric cu interdependență între numeri și formă sensibilitatea plastică inerentă grecilor (și atît de dezvoltată mai ales la ionieni), vom avea, cu locuința fiicei lui Zeus, perfecta sinteză a spiritului grecesc.

Precum știința greacă va decădea odată cu filosofia greacă, după Aristot, continuînd fără a adăuga nimic esențial cunoașterii sale (doar în metafizică), tot așa și templul, după apogeul său de pe Acropola Atenei va supraviețui ca idee-formă și pe urmă ca simbol, fără a mai evolua sau chiar a se perfecționa, reintrînd în formalismul unui ritual. De altfel, implinirea unei forme desăvîrșite poate însemna un termen.

În arhitectură, forme desăvîrșite, de valoare universală, adică dezbrăcate de orice pitoresc, în care utilul se confundă cu simbolul, construcția cu forma, proporția cu armonia, în care detaliul e consecința ansamblului și diversitatea elementelor stabilesc o unitate datorită fuziunei intuiției sensibile și rațiunii, astfel de forme sunt puține și e firesc ca umanitatea să mediteze asupra lor privindu-le în lumina ideală a veșniciei.

Cinci secole după ridicarea Parthenonului, Vitruviu, într-un tîrziu, încearcă să codifice ceea ce a mai rămas în arta romană din subtilitatea euritmiei eline. Dar el, pare-se, nu căl-

case pe pămîntul Greciei și cunoștea formele atice numai din texte răzlețe. Datorită lui cunoaștem ceva din regulile artei de a construi la greci. Dacă ceea ce ne spune despre ordine, nomenclatură și dispoziția templelor ne pare destul de sărac și de rudimentar, citațiunile și compilațiile lui lasă să se înțeleagă ce perfectă fusese tehnica greacă și ce strîns legată era de cugetarea științifică. Cercetarea textelor lăsate de dînsul, care ne apar în lumina criticei ca un testament al antichității clasice, redactat de un scrib nu prea subtil, autodidact, adesea șovăielnic și întotdeauna sfătos, ne-a îndreptățit totuși să afirmăm cele enunțate mai sus.

Dacă la templu însușirile plastice ale grecilor fac ca geometrismul să nu fie absolut dominant, la teatru, dimpotrivă, experiențele științifice ale acusticei și rigoarea matematică sunt evidente. În capitolul al VI-lea din cartea a cincea, Vitruviu scrie: „Teatrele vor fi făcute astfel: un vîrf de compas va fi așezat la centru și se va trasa un cerc de mărimea circumferinței de bază a teatrului. În acesta se vor desena trei triunghiuri cu ajutorul cărora, pe diagrama celor douăsprezece semne ale zodiacului, astrologii socotesc armoniile astrelor etc.“ Parcă ne găsim în fața unui vechi text pitagorician. Și la sfîrșitul capitolului al III-lea din aceeași carte, el mai spune: „... vechii arhitecți, urmărind de aproape natura, așezară treptele teatrului în funcția ridicării vocii, după scara sunetelor matematicienilor și a muzicienilor, îngrijindu-se ca, oricare ar fi vocea pe scenă, ea să parvie mai limpede și mai plăcută la urechile spectatorilor. Precum pentru claritatea sunetelor de coardă, instrumentele de muzică sunt alcătuite pe foi de aramă sau cutii de corn, asemenea alcătuirea teatrelor a fost făcută de cei vechi după legile armoniei, pentru a mări efectul vocilor“. Nu se poate o mai clară atestare a spiritului științific în arta de a clădi la greci și mărturia unei mai

precise tehnicități. Cînd e vorba de structura compoziției sau de plastica unui templu, ritualul, tradiția și simbolul îngăduie geniului plastic, dacă nu mai multă fantezie, în orice caz mai multă sensibilitate. Templul e un simbol al unității. Are valoare de sanctuar și de statuie. Trebuie perceput întreg ca un trup. El adăpostește și ascunde un zeu. Dar în același timp îl anunță. În jurul lui și nu înăuntrul lui se va petrece cea mai mare parte a ritualului, în jurul lui și nu înăuntrul lui se va strînge poporul cetății, iar în fața lui se vor săvîrși jertfele.

Teatrul scobit în poalele stîncoase ale Acropolei e ca un tipar care are de dat formă poporului, care-l face comensurabil, care-l conține centrîndu-i atenția asupra scenei pe care drama se desfășoară. Teatrul e complementul templului, precum drama e complementul ritualului liturgic. În el se va reprezenta viața eroilor, intervenția zeilor printre oameni, pustiirile nemilosului destin născut din pasiunile locuitorilor Olimpului. În teatru, cot la cot, strînși ca într-o mare scoică, oamenii cetății în fața dramei eroilor străbuni își vor simți solidaritatea, pentru a o realiza în urmă pe cîmpul de luptă, pe ritmul acelorași flaute și chitare. Și în același timp, teatrul e o problemă de geometrie pe care acustica și optica (cele două științe de predilecție ale pitagoricienilor) o pun arhitecturii. E un prilej de geometrizare și de punere în aplicare a experiențelor făcute. E o formă informantă. În constituirea teatrelor geniul grec e la largul său. Matematica domină prin geometrie și acustică. Logica va rezolva ce mai rămîne de rezolvat. Dacă a fost vreodată în arhitectură un subiect tratat mai puțin arbitrar și din care empirismul a fost complect exclus, e cu siguranță teatrul grecesc, această directă aplicare a științei. A trebuit să treacă peste două mii de ani și să se întîmple revoluția științelor moderne pentru ca arhitectura în unele cazuri

să revie la aplicarea atît de directă a experienţelor ştiinţei. În teatrul grecesc ştiinţa şi arta coincid. Teatrul e poate triumful metodei lor în arhitectură şi exprimă prin excelenţă ideea de ordine. Armonie perfectă între cunoaştere şi tehnica de realizare. Din motive religioase şi poate sentimentale, la templu va rămîne mereu ceva empiric şi tradiţional. În templu raţiunea se manifestă în construcţie, cu toate că şi acolo logica e mai aparentă decît reală. Dar în concepţia ei tema e prea imuabilă şi strictă pentru a permite altceva decît variante plastice sau de relativă convenienţă.

Pe cînd templul ia în spiritul nostru valoarea unei idealizări plastice a unei întregi civilizaţii, pentru care cosmosul nu putea fi decît un tot organic şi armonic, teatrul înseamnă triumful unei metode raţionale care, aplicată oricînd, la orice problemă arhitectonică, poate ajunge la aceeaşi desăvîrşită împlinire.

Pe cînd mai toate templele au fost răsturnate, păstrînd din măreţia lor doar cîteva coloane purtînd cîteodată un fragment de fronton, teatrele, mai ales cele care au fost incizate în stîncă, au rămas neştirbite în forma lor totodată voluntară şi subtilă. Dacă n-ar fi fost decît templele mărturie lungii răbdări a geniului grecesc, n-am fi avut exprimat plastic rigoarea metodei atestate prin texte şi, mai ales, n-am fi putut aprecia consecvenţa în toate domeniile ale acestei metode. De aceea spuneam că pentru arhitectura greacă şi deplina ei înţelegere teatrul este complementul sau mai bine zis corolarul templului, precizînd ceea ce e nedefinit la templu şi punînd în lumina cea mai vie tendinţele ştiinţifice ale spiritului elin. Şi originalitatea acestei civilizaţii constă, poate, în faptul că acea tendinţă n-a împiedicat, n-a micşorat o clipă sentimentul plastic al grecilor. Sentimentul plastic şi tendinţa ştiinţifică se uneau în geometrie, precum constructorul şi sculptorul se confundau în galbul unei coloane sau în modelarea unui detaliu. Pentru ei ele-

mentele care constituiesc o operă sunt implicate în unitatea operei, participă la această unitate și se identifică cu ea.

După felul execuției unui detaliu se poate judeca de calitatea artizanatului. Căci tehnica în dezvoltarea ei prin stăruitoare încercări și experiențe își perfecționează mijloacele manuale și mintale tinzînd pe bifurcația a două căi, dintr-o parte spre artă, dintr-altă parte spre știință. În empirismul vechilor tehnici și a imemorialelor mituri se găsesc primii germeni ai științei. În fabricarea celor mai umile obiecte casnice, de vînătoare sau de pescuit se deslușește pentru prima oară această dorință a lucrului bine făcut, care satisface simțul vederii și face să presimtă noțiunea de frumos. Căci în ivirea ideii de frumos sunt două elemente constitutive: noțiunea lucrului bine făcut și plăcerea de a orna. Ornamentul va apare ca un adaus de la început, iar calitatea lucrului fabricat drept o însușire structurală. Dar nevoia de a orna obiectele utile e de la început imperativă. Arta greacă ne apare atît de perfectă fiindcă în primul rînd frumusețea ei e structurală. Ornamentul rămîne sau de suprafață, sau e limitat de elemente constructive. Prin perfecționarea elementelor strict utile ale arhitecturii lor, grecii au ajuns la frumusețea desăvîrșită. Ei au avut la dispoziția lor o mînă de lucru încă nevăzută pînă atunci, datorită artizanatului. Și în acest domeniu, Grecia era punctul de convergență a experiențelor orientale filtrate prin Ionia și a celor egiptene și feniciene transmise prin Arhipelag și Creta. Dar Creta și insulele Egeei au avut civilizația lor premergătoare marii civilizații clasice, civilizații prin excelență de artizanat, în care se perfecționase construcția năvilor, meșteșugul ceramicei și prelucrarea metalelor, fără ca nici arhitectura, nici sculptura, nici pictura să ajungă la forme desăvîrșite. Problema templului nu se pusese încă și confuzia domnea în

vastele palate. Legenda Minotaurului și a Dedalului sunt confirmate de arheologie. Dar pe cînd nici cetatea, nici templul nu își găsiseră încă ierarhia formelor, atelierele de ceramiști știau să dea subțirimea sticlei cupelor de lut și formele cele mai subtile ieșeau din mîna olarilor, pe suprafețele cărora smalțuri scumpe și de culori vii erau întinse, iar cizelori lucrau cupe și arme care întreceau poate în frumusețe, cu originala lor ornamentație naturalistă, pe cele egiptene.

Și egiptenii au fost observatori atenți ai naturii. Frescele sau basoreliefurile din lăcașurile lor funerare nu sunt decît o povestire a vieții zilnice, cu toate amănuntele ei. Dar o anumită convenționare a formelor și în desen un anumit grafism nu le-a îngăduit decît prea puține momente de libertate. Nu există la ei, nici măcar ca în faza prehelenică, acea libertate de a privi și de a reda. La egipteni dogmatismul merge departe. Imuabilitatea nu e la ei o simplă aparență. Ei credeau imperiul lor veșnic, veșnice instituțiile lor și viața însăși continuîndu-se veșnic dincolo de vama cu judecarea sufletului. Și această credință de nepieire, toată arta lor o mărturisește, de la prima lor dinastie la ultima lor înfrîngere nu a fost o simplă tradiție care dura în funcția inerției. Această viziune spațială a imuabilului era vrută cu pasiune. Mulțumiți și mîndri de civilizația lor doreau s-o păstreze așa cum, după credința lor, le-o dăruiseră zeii. Cosmosul și teogonia lor era construită în funcția Nilului, a cerului veșnic senin și a deșertului. Egiptenii își găsiseră, în belșugul văii fluviului domesticit, echilibrul spiritual și fericirea. De la începutul civilizației lor istorice îi vedem formați și stăpîni pe mijloacele lor. În cele patruzeci de veacuri a măreței lor istorii, n-au făcut decît progrese de amănunt. Ei apar în zorii istoriei ca niște eroi desăvîrșiți, cuminți și harnici. Chiar cuceririle lor au fost defensive. Preferau să vîneze fiare decît oameni. Speculații-

le științifice prea cutezătoare și aventurile spirituale puteau primejdui liniștita lor fericire. Iubeau prea mult viața bunurilor pămîntești, pentru a risca salturi în abstracțiile dificile ale speculațiilor dezinteresate și pentru a se libera de tirania unor reguli ale tehnicelor îndelung încercate. A trebuit spiritul grec de liberă critică pentru a frînge toate vechile tipare ale tehnicelor transmise. A fost nevoie de harnica stăruință a meșteșugarilor pentru a stăpîni materia în vederea desăvîrșirii formelor. Cîte veacuri n-au trebuit olarii să rotunjească și să subțieze amforele, leucitele, lutroforele sau urnele, pînă să se deseneze în spiritul arhitectului galbul subtil al unei coloane. Marea școală a formelor pentru toate civilizațiile antice a fost ceramica. În lut au fost create primele forme. Piatra a fost întîi spartă, pe urmă șlefuită în forme aproximative și într-un tîrziu cioplită. În lut voința de a da formă s-a putut manifesta mai direct, mai personal. Artizanatul are drept disciplină efortul individual dus cît mai departe în direcția tehnicei alese. În modelarea lutului se stabilește o sincronizare între destoinicia degetelor, acuitatea privirii și inteligență.

Cu experiențele individuale în tehnicele manuale s-a putut ajunge prin neconformism față de tradiție la liberări utile și artei și științei. Acești artizani răspîndiți prin toate ținuturile Greciei au pregătit metodele și uneltele izbînzii, aducînd tehnica pietrei la desăvîrșire, iar dansul material al marmurii părea sortit operelor în care subtilitatea ceramicei și cadențele suverane ale arhitecturii aveau să se unească.

De aceea cînd, prin săpături sau prin ruine, regăsim astăzi frînturi de templu sau cioburi de vase, ele evocă pentru noi aceeași senină armonie, expresie a idealului plastic care culmină prin cultivarea frumuseții corporale.

Între formele ceramicei, templu sau trupul atletului, există o strînsă înrudire. Olarul dă

formă amforei, xistul și palestra formează atletul, „atleții formează cetatea, cetatea templul.

Dacă vremea în care Pericle a cîrmuit Atena e privită cu drept cuvînt ca momentul în care axul s-a realizat poate cel mai armonios și în această privință n-a mai fost depășit, dacă acest moment a păstrat în amintirea umanității o puritate luminoasă pe care nici o critică n-a putut-o știrbi sau întuneca, e datorită faptului că atunci virtuțile morale și civice ajunseseră la aceeași desăvîrșire ca însușirile intelectuale. Poporul grec și-a realizat sinteza calităților sale atunci, la Atena, într-o perfectă sincronizare a năzuințelor sale ancestrale, îndreptățind afirmația lui Pericle că Atena e școala Greciei.

Lunga domnie a lui August nu e mai puțin însemnată. E momentul de cea mai deplină măreție a poporului roman. Roma „liberată de teamă" putea să se bucure de toate victoriile sale și de întinsa ei împărăție. Dar momentul lui Caesar August, cercetat de aproape, e tulbure și lipsit de coeziune. Dacă sub primul împărat Roma realizează vastul ei program politic, e datorită eforturilor republicei care se prăbușise, republicei în sînul căreia virtuțile civice romane se făuriseră, virtuți care aveau să supraviețuiască în parte, dar cu o vlagă scăzută.

Cînd Roma ajunsese la apogeul virtuților sale, cînd morala ei neînduplecată forma cetățeni pentru acțiunea aspră a luptei, cînd patria și gloria ei erau singurul scop al vieții, cînd toată viața pînă la moarte nu era decît un lung război pentru cuceriri de pămînturi și de cetăți care se împotriveau acestor cuceriri, cînd, în timpul anevoioasei sale ascensiuni, Roma avea cei mai desăvîrșiți cetățeni, ea era departe încă de realizarea sa artistică și spirituală. I-a fost menit să se realizeze în etape. Miracolul atenian nu se repetase pentru dînsa. Atena încercase printr-o ligă federalizarea for-

(elor grecești. Bizuindu-se pe abilități diplomatice și prestigiul ei spiritual mai mult decît pe forță, încercarea ei a fost de scurtă durată. Roma realistă a impus Italiei și pe urmă lumii implacabila sa metodă de cuceriri. Atît timp cît întreaga populație romană era implicată în lupte, nici arta, nici literatura n-au putut să se dezvolte. Cînd armatele sale devin corpuri autonome și compozite, cînd Roma e puntea de comandă ale cărei elemente executive sunt luate de pe tot teritoriul italic, cînd Roma nu mai este ea însăși tabăra activă și unitară a victoriei, elemente eterogene se strecoară în ea pentru a beneficia de trofeele triumfurilor sale, săpînd vechile virtuți cetățenești ale republicei, alterînd în primul rînd spiritul de libertate, anarhizîndu-l. În fața ruinii vechilor instituții, acțiunea lui Caesar apare ca o necesitate. Cei care s-au împotrivit lui, ca Cicero, Caton sau Brutus, n-au făcut-o decît pentru a apăra principii în care prea puțini mai credeau și în care mulțimea, teribilă în instabilitatea și iritabilitatea ei, nu mai credea deloc.

Roma decăzuse din funcția ei de cetate, pentru a deveni o metropolă. Societatea ei îmbogățită prin cuceriri dorea să se bucure de bunurile agonisite, lăsîndu-se pradă plăcerii, indolenței sau ambiției. Față de diletantismul ultimelor decenii ale republicei, Caesar, cu legiunile sale, impune brutal ordinea nouă cu veteranii lui care după 36 ani de campanii victorioase erau de altfel singurii lui prieteni.

Vitruviu e unul dintre acești veterani. El își scrie opera spre sfîrșitul vieții, după moartea lui Caesar și pacificarea imperiului de către Octav-August. Era firesc ca era marilor construcții, cînd Roma de cărămidă e înlocuită prin Roma de marmură, să înceapă cu redactarea unui tratat de arhitectură. Dacă, precum se pare, Vitruviu a presimțit măreția acestei ere, participînd chiar în parte la ea, el n-a putut totuși decît să codifice ce a fost înainte,

cunoașterea putîndu-se exercita numai asupra trecutului sau asupra experiențelor în curs.

Chiar de la întemeierea ei, Roma a fost supusă la o dublă influență, cea greacă și cea etruscă. Pe temelia masivă și dragostea durabilității a etruscilor, elementul grecesc în arta de a clădi a rămas o constantă, iar republica de după războaiele punice tinde spre elenismul alexandrin. Dar acest elenism a avut în artă două tendințe foarte deosebite: una tradițională, dorind a perpetua armoniile grecești în puritatea lor, care pornea din Atena și Pergam, cealaltă eclectică, primind multe sugestii din Orient și Egipt. Atena decăzută din privilegiile sale politice rămăsese suprema Academie. Pergam, opera unor monarhi esteți, dădea o școală nouă sculpturii iar Alexandria, ultima concurentă a Romei după căderea Cartaginei, era locul de întîlnire al tuturor curentelor spirituale, morale și estetice. Totala ei distrugere ne împiedică și azi, cu toate eforturile arheologiei, să ne facem despre ea o imagine măcar schematică. Literatura antică e avară în descrieri și afară de prețuirea unor călători iluștri noi știm doar că portul ei era cel mai viu, cel mai cercetat, farul a cărui formă mai supraviețuiește încă în unele minarete era cel mai mare și mai impunător din lume, că nu departe de cheiuri arsenalul, vast ca cele mai vaste uzine moderne, compunea el singur un oraș întreg, că templul lui Neptun se ridica în granitica lui măreție deasupra teraselor încărcate cu grădinile palatelor iar mormîntul lui Alexandru, construit după mausoleul din Halicarnas dar depășindu-l mult în mărime și bogăție, domina suveran orașul ca o cetate a veșniciei, pe cînd Serapeionul în zidurile sale înalte apăra mai departe taina zeilor tutelari ai Nilului, aproape de faimoasa bibliotecă ce conținea întreaga știință, toate epopeele și toate cîntecele sacre sau profane cunoscute pînă atunci.

Înaintea Romei, Alexandria depășise limi-

ta unei cetăți. Era deschisă tuturor de oriunde ar fi venit și avidă de a primi toate influențele, toate neamurile, toți zeii. Toate coexistau acolo iar fermentul împrumuturilor era virulent. Și era mai bogată decît fusese vreodată o cetate.

Dacă lupta între Cartagina și Roma ni se înfățișează atît de dramatică, e că s-au înfruntat două cetăți cu virtuți echivalente. Alexandria însă era de un inform eclectism. Precum era deschisă influențelor, era deschisă și inamicului. Caesar cuceri pe Cleopatra și Octav la Actium, înfrîngînd pe Antoniu, cuceri Alexandria și întregul Egipt.

E greu de spus în ce măsură marele port egiptean a reprezentat un ideal și un model pentru Roma. Precum ea a rămas de la începutul istoriei sale primitoare pentru străini, ea fu mereu indulgentă influențelor și asta în mod crescînd de la epoca republicană pînă la prăbușirea ei. Alexandria răspîndea asupra lumii idei și tendințe foarte diverse, care au fost divers primite la Roma. Dacă republica apunîndă marca în eclectismul ei inclinații epicuriene care sunt foarte afirmate în persoana lui Iuliu Caesar, urmașul lui căută să oficializeze un anumit stoicism făcînd apel la vechile virtuți romane destul de vii încă, mai ales în municipiile provinciale. Impunînd tăcere facțiunilor, limitînd puterea Senatului și stăpînind în mod absolut armata, August se înfățișează poporului ca un apărător al tradițiilor romane. Într-o astfel de atmosferă un anumit arhaism elenizant nu putea să nu fie bine venit. Romanii considerau formele clasicismului elin ca ale lor. Ele erau deplin asimilate de dînșii. În momentul în care Roma devine un oraș imperial, noua orînduire, prin stabilirea păcii romane, caută expresii plastice în domeniul formelor consacrate. Asimilînd în parte celelalte influențe, Roma va continua, dar pe o scară mai vastă și cu materiale mai durabile, să construiască după canoanele sale

tradiționale. Elenismul alexandrin nu face decît să codifice și să întărească această tendință și Vitruviu o consemnează în cele zece cărți ale sale despre Arhitectură. Tratatul vitruvian e adresat lui August de către un veteran al lui Caesar. E un lung îndemn de a construi și de a construi cît mai bine. Sub August Roma va trece de la simplitate la măreție. Aceasta va fi poate cea mai însemnată parte a influenței alexandrine. Dar chiar în măreția nouă, vechea sobrietate și austeritate vor rămîne aparente. Dacă elementele arhitecturii grecești exprimă bogata sensibilitate ionică, finețea și subtilitatea ateniană, în interpretarea lor latină, au întruchipat vigoarea puterii romane.

Cînd Vitruviu își scrie tratatul, formele evoluaseră spre această expresie. El înseamnă ce a fost făcut pînă la dînsul, constată ce se face pe timpul lui și caută o coordonare. Nu e un inovator dar nici un compilator. El sistematizează o sumă de cunoștințe curente breslei sale, notînd și unele experiențe personale firești la capătul unei lungi cariere. El scrie în momentul în care arhitectura romană, după o evoluție lentă și monotonă se va avînta spre concepții originale. Acestea nu se pot presimți în textele vitruviene. Inginer militar, Vitruviu totuși nu va scrie nimic despre construirea podurilor, șoselelor și aproape nimic despre porturi. Edificiile sacre rămîn cu ordinele arhitecturale subiectul capital al tratatului. Dar tocmai în construirea templelor, Roma nu va inova prea mult. Religia veche e pe cale de a se stinge pentru a fi înlocuită printr-un cult oficial de stat. Numai în lupta lui cu creștinismul, păgînismul va regăsi iarăși puțină vlagă înainte de a dispare.

Momentul vitruvian care se confundă cu începutul imperiului e deci retrospectiv. Ca și tratatele grecești care se vor fi găsit în biblioteca din Pergam și din Alexandria (a lui Hermogen și altora) templul și teatrul apar ca su-

bjectele capitale, precis și amănunțit tratate. Iar pentru toate elementele constitutive ale arhitecturii, ca economia, proporția, simetria și euritmia, ele sunt luate direct de la greci, oglindiri tîrzii a luminilor din secolul lui Pericle. Dacă știința, după Aristot, nu mai avea să înainteze în cercetările sale, trebuind să aștepte Renașterea pentru a face un pas hotărîtor în devenirea ei, tehnicele însă și-au urmat drumul înainte cu măruntele, zilnicele lor experiențe. Căci este greșit a crede că există un continuu paralelism între tehnice și științe. Tehnicele deschid adesea căi științei. Dar știința începe la hotarele tehnicei, tehnica fiind interesată într-un rezultat practic și imediat, pe cînd știința e prin esență o speculație dezinteresată. Că tehnica reia pe urmă din descoperirile științei pentru atingerea propriei sale finalități, nu înseamnă că tehnica și știința se confundă vreodată. Tehnica e de obîrșie manuală, pe cînd știința se menține mereu pe un plan spiritual. Tehnica își găsește realizarea perfectă în ea sau în artă. Arta e produsul uneia sau mai multor tehnice. Pe vremea lui Octav August tehnicele construcției erau destul de evoluate pentru a îngădui imperiului mărețele înfăptuiri ale programului său. Iar artizanii întregului Orient veneau la Roma cu uneltele lor. Toată verva naturalistă a Orientului avea să se întîlnească cu preciziunea sensibilă a Heladei în aceste corporații de constructori gata să execute cele mai grele edificii. Geniul constructiv mediteranean și tehnica greacă cîștigară la Roma în suplețe. Nici acest lucru nu e evident în cărțile lui Vitruviu. La sfîrșitul operei sale el spune că a pus în ea toată cunoașterea arhitecturii. Să nu uităm însă că opera lui Vitruviu n-are altă pretenție decît a fi un manual practic, în care tehnica cu regulile sale domină concepția. E o gramatică a formelor cu regulile curente ale meseriei de arhitect. El a căutat să scrie pe înțelesul tuturor, fără a încărca textul lui cu prea

multe ornamente stilistice. Tratatul lui apare ca foarte merituos dacă ne gîndim că pe atunci fizicienii mai obișnuiau să-și prezinte lucrările în versuri. E greu de știut care a fost răsunetul acestei opere în momentul apariției sale. Faptul că ne-a parvenit, ne lasă să presupunem că s-a bucurat cel puțin de un mare număr de cópii. Dar arhitectura romană lua un drum nou care era greu de prevăzut. Momentul în care apare *De Architectura* textul vitruvian se înțelege mai mult ca o încheiere, ca un testament a ceea ce am numi arhitectura templului și a cetății, acea arhitectură din care colosalul era încă exclus, arhitectură în care marile compoziții de ansamblu nu apar încă, în care prin juxtapuneri savante monumentele grupate formau un tot datorită armoniei la măsura omului, arhitectură strîns legată și limitată de spațiul limitat prin zidurile acelei cetăți care reprezenta pentru cel care trăia în ea toată civilizația.

E un subiect clasic de disertație, de a face un paralel între Roma și Atena. Pe cît e de clasic, pe atît ne pare de van. Roma e continuarea Atenei. Viața e continuă frămîntare în devenire. Prezentul nu există decît ca un efort creator între trecutul care e cunoaștere și viitorul care e intuire. Verva romană e străină concisei și condensatei armonii ateniene numai în aparență. Pe aceleași pietre, lucrate cu aceeași precizie, au înflorit acantele bogăției. Ceea ce era măsură pentru cetatea palladiană se transpune la scara unui imperiu care cuprindea toată lumea mediterană. Atena întruchipa propria ei cugetare și știință, atingînd perfecțiunea unui arhetip. Roma e de fapt și *de jure* capitala lumii, de la coloanele lui Hercule la nisipurile Siriei, Vitruviu e un clasic care apare în clipa în care Roma părăsește rigoarea clasicismului elenistic, precizînd legile propriei sale plastice. Va utiliza elemente luate de pe întregul imperiu, va învăța de peste tot, va întrebuința toate materialele și tehnicele

cunoscute, coordonîndu-le însă cu voința ei suverană într-o concepție unitară, din care visul atenian nu e absent, vis plastic veșnic în urmărirea formei.

Și să nu uităm că bătălia de la Actium nu e numai triumful lui Octav asupra lui Antoniu, e mai ales triumful ordinei asupra anarhiei și a Occidentului asupra Orientului. Consecințele acelei victorii vor dura patru veacuri.

Dacă izbînda spiritului grecesc a fost o scurtă și luminoasă apoteoză a inteligenței, pacea romană fu o lungă realitate. Ca toate lucrurile care durează avu avatarii numeroase. Ea a fost cea mai temeinică și vitează încercare de a organiza pacea în lume și de a o menține. Și pînă acum a fost singura care a reușit să dureze.

Într-un oraș depărtat din Asia Mică care trăia fericit sub ocrotirea romană, s-a regăsit această inscripție: „Ursita a înviorat și împodobit viața umană dîndu-ne pe August, dăruindu-i din belșug virtuți pentru a face din el binefăcătorul oamenilor, mîntuitorul nostru, pentru noi și cei care ne vor urma, spre a ne împotrivi războiului și a face să domnească ordinea peste tot". Această inscripție nu e un simplu text oficial. El consemnează o stare de fapt.

Au fost două epoci inițiale în istoria lumii antice: momentul elin, adică jumătatea de veac a lui Pericle, pe cît de intens pe atît de scurt; și al doilea: pacea romană, lungă și stăruitoare. Dar acel stat la cărui structură și vehemență energie n-avea să se mai găsească nicăieri a fost subminat de la început, întîi de proprii săi germeni de moarte pe care orice ființă sau înjghebare umană o poartă în sine și pe urmă de curentele asociale ale Orientului. reprezentate în primul rînd de Creștinism, care a dizolvat energia și a destrămat organizarea civică romană. Doctorii, teologii, anahoretii, monahii predicatori, toți au declamat în contra imperiului, proorocindu-i ruina la care lucrau. Proslăvind cetatea cerească și viața veșnică ce va

să vie, lucrau la ruina cetății în care trăiau și care reprezenta totuși, pînă atunci și a reprezentat de atunci, cea mai nobilă alcătuire umană. Dar puterea de distrugere a oamenilor e nețărmurită, mai ales cînd e vorba de a răsturna o realitate pentru o ficțiune. Cetatea antică era trasată pe pămînt și pe zare în linii dure și hotărîte, avînd legile sale adînc gîndite în urmărirea unui echilibru lăuntric și a unei frumuseți exterioare. Cetatea cerească pierdută în ceața devenirii, dincolo de hotarele vieții, promisă celor săraci și goi, nu cunoștea decît caritatea și îngăduința, adică sentimente, raporturi sentimentale și nu legi: „Priviți păsările cerului, ele n-au semănat nici secerat și Tatăl vostru din ceruri le nutrește. Nu vă îngrijorați deci și nu spuneți: ce vom mînca, ce vom bea, cu ce ne vom îmbrăca. Căci toate acestea sunt căutate de păgîni." (Matei VI). Și cînd acea femeie din Samaria îl întrebă pe Hristos: „Unde oare va trebui ridicat templul, în vale sau pe deal"? el răspunde „Nici pe deal, nici în vale dar în inima ta." Toată blînda frumusețe a Evangheliei nu e decît un îndemn de a părăsi munca, deci cetatea, de a nu mai construi temple, nici ziduri de apărare, de a lupta numai cu inamicii lăuntrici ai sufletului, lăsînd să fie pustiit acest pămînt nedemn. Și pe lîngă fanaticii noii credinți care făceau prozelitism printre sclavi și cei mărunți care n-aveau parte de măreția vremurilor, se strecurau și preoții voluptuoaselor religii orientale care îndemnau, dimpotrivă, pe cei puternici și avuți să se adape din belșug la toate bunătățile și plăcerile vieții sau să-și dizolve energia în extazul unui misticism, adesea dubios, sau mînați de curiozitate să adopte religii ornate de un ritual pitoresc. Dar creștinismul, confundat la început de autoritățile imperiului cu o sectă iudaică disidentă și deci fiind considerat drept o ceartă internă a iudaismului, cu noua lui scară de virtuți și cu noțiunea păcatului își întinde acțiunea corozivă, acțiunea care nu va mai putea fi

oprită de Constantin și de urmașii lui după recunoașterea creștinismului ca religie de stat. Faptul că fiecare om avea să se justifice înaintea tribunalului propriei sale conștiințe „dînd Cezarului ce e a Cezarului", adică numai birul, nu și încrederea, nu și devotamentul, înstrăina omul de cetate și de imperiu. Amenințarea germană din nord și cea persă din răsărit nu putea fi oprită decît de o înjghebare coerentă. În dauna inamicului dinăuntrul și a celui din afară, imperiul roman va dura aproape patru veacuri, lăsînd moștenire Bizanțului o structură destul de puternică pentru a putea rezista pînă la sfîrșitul Evului Mediu. Dar în decursul acelor veacuri Roma imperială, în luptă cu sine și cu lumea, va continua a se ridica și a propăși. Mai mult decît atît: orașe noi se vor construi pe tot întinsul lumii romane, drumuri se vor trasa, porturi se vor croi, poduri mărețe vor trece peste fluviile cele mai mari, coastele vor primi constelațiile lor de faruri și totul se va săvîrși și organiza, parcă erau menite să dureze mereu. Căci tot ce făceau romanii era făcut pentru a dura.

În această perioadă a disciplinei romane una din cele mai constructive a tuturor vremurilor, spiritul vitruvian, acest simbol al virtuților vechi și al elenismului permanent, își va menține rolul ordonator chiar cînd va fi depășit. Prin spiritul vitruvian nu înțeleg acțiunea personalității greu de definit a lui Vitruviu, dar mai ales imensul potențial anonim cu care îi e încărcată opera. Și deoarece lucrurile trebuie să poarte un nume, e firesc ca acel spirit în a cărui structură regăsim probitatea romană, constructivismul etrusc și subtilitatea greacă, spirit care a încercat să-și precizeze prin Vitruviu, pe vremea lui Caesar August canoanele, să poarte numele celui care a întreprins să le formuleze. *De Arhitectura* nu e decît o ternă oglindire a științei și artei de a clădi pe vremea aceea. Rareori însă un document a fost mai sincer și mai direct. Citind paginile lui

vom reconstitui imaginea Romei imperiale și a măreței sale arhitecturi, vom pătrunde mai adînc în acea viață care a construit atît pentru a se apăra și menține, care a avut pasiunea construcției, pentru care construcția era o afirmare a civilizației, cea mai nobilă mărturie poate a unui imperativ de organizare, avînd drept țel final armonizarea lumii prin forme elocvente și impunătoare. Această ambiție n-a avut-o decît Roma în tot decursul istoriei omenirii. Și nu numai de a construi utilitar, dar de a construi ca la Roma, pentru Roma, pe tot întinsul Imperiului.

Dacă la Roma interpretarea arhitecturală era mai liberă, mai ales sub Antonini, pentru construirea cetăților noi sau reedificarea celor năruite sau pustiite de războaie, se întrebuința un stil mult mai pur, mai roman. Căci în acest vast imperiu n-au existat stiluri regionale. Roma era omniprezentă nu numai prin cohortele sale de războinici, dar și prin teoriile sale de coloane. Și acolo, în acele depărtate municipii, în acele colonii de veterani, găsim orașe care apar și astăzi, în ruina lor, ca o precisă și clară ilustrare a celor zece cărți despre Arhitectură.

Cirta, Leptis-Magna, Gerasa, Bostra, Petra, Palmira, Balbek, Dura-Europos, Cesareea și multe alte cetăți, sau au fost întemeiate sau au primit definitiva lor formă greco-latină pe timpul Imperiului. Desenele arhitectului roman n-au mai fost copiate de scribii inculți ai Evului Mediu și din această cauză nu ne-au parvenit. Dar cetățile pierdute în deșerturi ori prin stîncoasele văi ale Siriei sau părăsite în nisipurile coastelor africane sînt, mai mult poate decît pietrele și umbrele Romei, atestarea rigoarei pitagoreice în arhitectură și armoniei stabilite în virtutea acestora între muzică, forme, inimă și aștri.

Pe drumul care, pornind din Jerusalim spre Damasc, e așezat pe coasta unui deal a cărui pantă e lină, se desfășoară în amfiteatru orașul Gerasa care, după spusele istoriei, e o ce-

tate veche întemeiată probabil de veteranii armatelor lui Alexandru și a făcut parte din liga decapolă. Ruinată în urma războaielor duse de Diadohi, părăsită chiar un timp, a fost reclădită de romani sub Antonini. Niciun fapt istoric nu se leagă de ea, doar că în tihna zidurilor sale a trăit Nicomac neopitagoriceanul, care redactă un tratat despre armonie.

Orașul are șase porți. Cea dinspre Sud, prin care intră călătorul, e un arc de triumf urmat de o piață ovală înconjurată de o colonadă. Din ea purcede via axială sau dromosul care leagă această poartă principală cu poarta de Nord. E pardosită cu lespezi, hotărnicită, ca un canal, de trepte înalte sau de un postament care poartă coloane pe toată lungimea lui. Multe sunt încă în picioare. Cele două porți dinspre răsărit sunt legate cu cele dinspre apus prin străzi drepte coborînd ușor panta văii. La întretăierea lor se văd subbasmentele arcurilor tetrapile. Tot de la dromos purced treptele scărilor monumentale care duc spre propileele și spre terasele templelor. Lîngă piața ovală un circ putînd conține întreg poporul cetății, deasupra lui spre apus un templu peripteriu și alături un teatru. Lîngă poarta de Nord o cupolă de piatră construită într-o savantă stereotomie e ce a rămas din băi, iar dincolo de templul soarelui, care domină orașul, spre răsărit, un alt teatru. Și toate acestea pe un spațiu relativ mic, într-o arhitectură de o armonie pură, virilă și densă, în dimensiuni modeste, umane, lucrate cu grijă, avînd ornamente rare și expresive. Chiar aici, pe acest drum de cămilari, nu există provincie. Roma este peste tot în ființă și coloanele de la Gerasa au fost croite cu aceeași artă ca și cele de pe Capitol. Imperativul arhitectonic e suveran. Toată tematica vitruviană e formulată aci cu limpezime: taină urzită din claritate, certitudini atenuate de sensibilitate, puteri reținute de legile modulare și proporții deduse din numerile sacre iubite de zei; totul se compune, se deduce, se întregește sau se destramă în ho-

tarele aceluiași joc maestru. Într-un astfel de oraș viața era un privilegiu. Pe atunci coloanele dromosului se înălțau în penumbră purtînd un acoperiș din bîrne de cedru. De la temple la teatru, de la teatre la stadium, de la stadium la băi, de la băi la grădinile palmierilor, stufișurilor de terebinți și a trandafirilor din Jerihon, din porticuri în porticuri, din umbre în umbre, prin șoptirile apelor și freamătul parfumat al crengilor, fiecare pas, fiecare mișcare participa la o armonie prestabilită, după un ritual al vieții romane, închinat zeilor Lari, zeilor cetății, zeilor Romei și în sfîrșit soarelui care își avea templul cel mai mare pe acropolă, înconjurat de un peristil, dominînd orașul. Din nordul Galiei, vestul Iberiei pînă la Eufrat, alte multe cetăți surori își aruncau umbra pe pămînturile ținuturilor Romei. Gerasa e un exemplu ideal de oraș mărunt întruchipînd vechiul ideal civic roman. O astfel de cetate nu era un simplu decor. Ea exprima o realitate juridică și morală. Aceste municipii își aveau magistrații aleși, senatul; erau o reducție idealizată a Romei. Menirea le era să menție sau chiar să întinză în jurul lor spiritul roman, civilizația romană: *civitas* spiritul organizat de cetate, cu legile și obiceiurile Romei. Ele erau construite într-un spirit de unificare a imperiului conceput de Caesar August. Unde se aflau ele era și Roma. Se simte în acest fapt politic un antiregionalism foarte afirmat. Roma propășea ordinea, bogăția și pacea. Popoarele n-aveau decît de cîștigat acceptînd și participînd la legea romană. Și toate acestea se întîmplau în regiuni de mult pregătite la această civilizație de fenicieni și greci. S-a vorbit mult de hrăpăreția romană, de egoismul Romei care sărăcea lumea pentru a se mări și orna mereu. Dar toate aceste sute de orașe n-au fost făcute pare-se într-un spirit sărăcăcios ori meschin. Se zice că Palmira a fost distrusă de romani pentru a putea fi prădată, avînd prea mult aur. Totuși după ce a fost cucerită, romanii s-au străduit a o mări,

reconstruind-o. Imperiul avu cu siguranță lipsuri în administrația sa, din care în primul rînd a suferit Latiumul și o bună parte din Italia. Ce sunt realizările imperiilor coloniale de azi pe lîngă eforturile Romei. Cînd Roma edifica un oraș ca Gerasa, n-o făcea într-un spirit mercantil. Gerasa nu era un port, doar un simplu popas pe un limes. Roma nu exploata dar convingea prin formele mărețe ale civilizației sale. Religia ei era pămîntească, rațională și simplă. Era în acest crez o filosofie a muncii și a fericirii, care pot fi considerate ca două constante ale ideologiei romane în tot decursul istoriei sale. Ea n-a încercat investigațiuni cosmogonice. N-a fost o civilizație științifică, dar tehnică. A fost prin excelență civilizația tehnicilor aplicate din vremea ei. N-a îndrăznit explicații hiperboreene, n-a pus întrebări cerului, a vrut doar să organizeze pămîntul cît se putea mai nobil și a făcut-o. Orientul, pentru care e veșnic numai cuvîntul, nemulțumit de pozitiva metodă romană, cu neliniștile sale metafizice mereu renăscînde și inerentele sale răzvrătiri pentru tot ce e materialmente durabil avea să învingă pînă la urmă, căci toate pînă la urmă se năruie. Această noțiune de participare prin muncă la măreția imperiului, în muncă fiind incluse și îndatoririle de apărare ale războiului, era mult mai generoasă ca concepție decît bazele ligei ateniene. Ea este unul din motivele reușitei acestei vaste civilizații, fără de care n-ar fi supraviețuit probabil nimic din geniul grecesc, fără de care nimic din el nu ne-ar fi parvenit, nici măcar regulile de a clădi ale lui Hermogen, ale căror urme le regăsim în ternul text al lui Vitruviu.

Roma nu s-a ridicat în dauna lumii pe care o stăpînea, dar din cauza prăbușirii acestei lumi avu soarta pîrjolului și a prădării. Din cauza războaielor de apărare substanța romană se subțiase, așa cum se subțiase cea greacă în războaie fratricide. Roma n-a cucerit decît dintr-un spirit de securitate, pentru a împinge cît

mai departe de zidurile sale amenințările barbariei. Cînd substanța romană fu înlocuită încetul cu încetul prin barbari mai mult sau mai puțin asimilați, rezistența ei slăbi la împingerile năvălirilor și, pierzîndu-și hotarele defensive, fu cucerită la rîndul ei. Dar pînă la urmă, chiar după ce decăzu din rangul de metropolă, rămăsese cel mai măreț, cel mai frumos și cel mai plăcut oraș de locuit din lume, edificînd în vasta ei incintă arhitecturi peste arhitecturi, parcă acest decor în care viețuia încă amintirea imperiului nu putea vreodată să se încheie. Căci în planul Romei se citește neliniștea Romei. Dacă încercăm analiza acestui plan, ne dăm seama că de la început a existat o lipsă de unitate prin faptul că Roma e la origine o fuziune de mai multe orașe. Ea s-a întins treptat în jurul Palatinului, avînd drept centru Roma Quadrata, ale cărei ziduri și turnuri se mai vedeau pe vremea Ceasarilor. Mult mai tîrziu Quirinalul, la obîrșia epocii istorice, care fu o cetate aparte, se integra Romei. De aceea se poate spune că orașul avu întotdeauna tendința de a se dezvolta în jurul mai multor centre. Prin acest fapt Roma a prezentat mereu, în diversele faze ale dezvoltării sale, o succesiune de măreție decoruri grupate pe etajarea denivelmentelor terenului accidentat prin care curgea Tibrul. Orașul în care a trăit Vitruviu e aproape milenar, dacă ținem seama de pre- și protoistoria Romei. Vitruviu asistă la marile transformări începute de Caesar și Pompei. Primul construiește un forum și al doilea un teatru de piatră. În epoca edilității lui Mennius Agrippa se începe faimosul Pantheon. Aceste două monumente nu sunt decît operele de vază ale unui vast plan de înfrumusețare și de ameliorare a Romei. Pantheonul fu inaugurat în anul 27 î.d.H. și termele lui în 19. În aceeași epocă August construiește marele său mausoleu *Augusteonul,* templul lui Apollo pe Palatin, porticul Octaviei, teatrul lui Marcellus și mai ales forumul său cu templul

lui Marte răzbunătorul. Roma nu văzuse încă atîtea edificii solemne și impunătoare ridicîndu-se în interiorul zidurilor sale. Și totuși nu era decît un început. Pe lîngă vechiul forum roman se ridica basilica Julia, refăcută de August, nu departe de templul lui Saturn, reclădit în 42 d.H.

Forumul lui August, a cărui temă va fi reluată și amplificată de Nerva și de Traian, e o mare compoziție în care largul portic dreptunghiular are ca fundal templul lui Marte, în axa principală fiind așezată statuia împăratului, pe cînd alte numeroase statui afirmă ritmul colonadei porticului, iar două exedre în axa transversală ce trece prin fața templului, cu alte colonade și statui, amplifică încă compoziția. În forumul lui August tema: forum-templu combinate pulsează într-o progresiune monumentală. Această temă fusese pusă sub Juliu Caesar și rămîne de atunci înainte un subiect de predilecție al romanilor și în orice caz o inovație. Această încadrare a templelor prin curți ordonate după ritmul coloanelor, această limitare și totodată exaltare spațială prin decoruri de marmură și opoziții puternice de motive și volume e cu totul nouă și originală față de plastica greacă, în care templele se grupau libere pe Acropolă, se ridicau în natură ca elemente autonome. Se poate desluși o voință nouă de coordonare în aceste forumuri care se prezintă ca niște compoziții închise, formînd ele singure tot decorul exclusiv arhitectural și lapidar. Vitruviu în scrisurile lui nu pomenește de acest soi de compoziții, precum nu face vreo aluzie la Pantheonul lui Agrippa care cu planul lui circular acoperit de o cupolă și precedat de o colonadă prostil era cu siguranță o inovație. De altfel, Vitruviu nu vorbește niciodată de ansambluri sau face numai aluzii la ele. El tratează elementul arhitectural în sine, edificiul în sine, legile de a stabili și alege locul unui oraș în sine, fără a se preocupa de orchestrarea maselor construite. Vitruviu po-

menește de teatrul lui Pompei, nu pomenește însă de celelalte construcții imperiale.

După textul introducerii sale, în care vorbește împăratul, se poate deduce ușor că e vorba de primii ani ai domniei lui August. Autorii care încearcă a-l situa în epoca lui Tiberiu sau chiar a lui Traian nu pot explica nici unii de ce Vitruviu se lipsește a pomeni de edificiile Romei imperiale. Noi credem că el a murit înainte ca această Romă să ia formă pe deplin, bucurîndu-se numai de începutul lungii domnii a lui Caesar August. Adresîndu-se împăratului, Vitruviu termină zicînd: „dîndu-mi seamă cît ai clădit, clădești și vei mai avea de clădit în timpul ce-ți rămîne de aci înainte, fiindcă va trebui să ai grijă de construcții publice și private croite la proporția măreției actelor tale, pentru ca acestea să fie transmise urmașilor, am redactat reguli precise, încît citindu-le să poți prin tine însuți lua cunoștință de însușirile lucrărilor făcute înainte și de cele viitoare, căci în aceste volume am dat la iveală toate regulile artei". Acest spirit modest apare într-un moment de mari inovații, cînd arhitectura romană ia cunoștință de posibilitățile sale și cînd bolta va triumfa. Tocmai despre acest fapt, nici o aluzie la Vitruviu. Textul său e un mănunchi de reguli ale tehnicelor construcției din epoca helenistică. A plasa pe Vitruviu mai tîrziu de Caesar August ar însemna să-l tratăm ca un spirit învechit și refractar actualității. Dar basilica de la Fano, ale cărei ruine s-au regăsit, basilică construită de dînsul, infirmă o astfel de presupunere. Monumentul acesta, așa cum apare în urma reconstituirilor care au fost posibile în urma regăsirii și identificării ruinelor, are toate însușirile epocii augusteene. În felul original și liber în care a rezolvat problema, Vitruviu nu se înfățișează deloc ca un spirit învechit. A-l situa înainte nu e posibil din cauza repetatelor mențiuni către Caesar. Și pe urmă, faptul că Caesar August apărea după prăbuși-

rea Republicei ca reacționînd împotriva eclectismului și diletantismului și ca un înviorător al vechilor virtuți romane, îl putea îndreptăți pe Vitruviu a afirma propria lui tendință tradiționalistă. Iar în ceea ce privește limba și sintaxa, nimic nu se împotrivește a-l situa pe Vitruviu în acea Romă unde se întîlniră Virgiliu cu Ovidiu, în care Assinius Pollion întemeiase prima bibliotecă publică, unde prin peristilurile casei lui Mecena și Valerius Masele, Horațiu citea satire înaintea bătăliei de la Actium și ode patriotice după victorie, pe cînd ode elegiace erau spuse de Ovidiu, Propersiu și Tibul; iar la școala celebrului gramatic Quintus Caecilius Epiratul frecventau tineri din toată Italia și chiar în tot imperiul se întemeiau școli de retori, care unificau educația și spiritul cetățenilor de pretutindeni. Pe lîngă August trăia Apolodor din Pergam, Tit Liviu își redacta istoria, pe cînd Teodor din Gadara era mentorul lui Tiberiu.

Față de epoca precedentă, adică de aceea a lui Cicero și Lucrețiu, putem admite că domnia lui Caesar August e beneficiara a tot ce a fost înainte, că e un apogeu al cîntecului epic sau elegiac, dar în același timp sfîrșitul spiritului eclectic însetat de cunoaștere, însemnînd începutul retoricei și al întregii literaturi discursive. În această atmosferă de osanale poate justificate, dar totuși oficiale, în care ușurința unui Ovidiu e aspru pedepsită, în care spiritul filosofic și științific apune pentru a face loc retoricei dintr-o parte și dintr-altă parte spiritului utilitar, Vitruviu își găsește locul foarte natural. Cu toate că îi plac discursurile și diversiunile narative, efortul lui de a formula reguli tehnice care își găsesc cu greu echivalența vorbită, ne pare cît se poate de lăudabilă. Și mai trebuie adaus ceva în favoarea lui Vitruviu: cartea lui are o tendință enciclopedică. Ea caută să strîngă cu conciziune tot ce trebuie unui arhitect sau, în orice caz, indică toate sursele utile și toate

căile de urmat pentru o mai largă informație. Nu pare a fi copiat planul unui alt tratat. După cum scrie, s-a documentat cît îi era îngăduit unui roman din epoca aceea, dar n-a găsit decît studii fragmentare, „atomii rătăcitori", pe care a încercat a le sistematiza. Pe cînd, după puținul care-l știm, Hermogen n-a făcut decît comentarii asupra ordinelor, un alt autor un tratat despre ape și canalizări, altul despre zidurile de apărare etc., etc., Vitruviu poate fi considerat ca primul încercînd un tratat complet și unitar, practic și ușor utilizabil pentru un cetitor stăruitor și atent, tratat care ilustrează bine pasiunea pietrei de la începutul erei imperiale, care va fi aplicat cu sfințenie, dacă nu la Roma unde o nouă plastică se ivește, dar la ridicarea nenumăratelor orașe de pe tot întinsul lumei mediterane.

Și chiar la Roma, din punct de vedere al elementelor arhitecturale, simetriile modulare și geometrice vor rămîne, pînă la urmă, legile fundamentale ale coloanei și arhitravei, ale suporturilor verticale și elementelor purtate orizontale printre care arcul își va face apariția, reducînd încetul cu încetul coloana la un rol de ornament sau în orice caz la un element complimentar și nu esențial.

Cu Imperiul, la Roma arcul și bolta triumfă, spărgînd tiparul rigid al echilibrului perfect. Dar acest lucru Vitruviu nu-l putea bănui. El avea iluzia, scriindu-și cele zece cărți, că lucrează pentru viitor, îndemnînd pe arhitecți a nu părăsi drumul tehnicelor consacrate. În realitate, pentru noi cetitori tîrzii, el încheie o epocă. Dar epocile n-au hotare, ca țările și împărățiile. Tendințele imperialiste se simt la Roma mult înaintea lui Caesar, iar virtuțile republicane, vechile virtuți romane vor dăinui totuși cît timp va fi Roma, corectînd și frînînd năvala inovațiilor sau fanteziilor și inconsecvențele cîrmuitorilor.

Vitruviu apare cînd doctrina conformismului elenistic (căci Vitruviu era un conformist) pe

care îl enunță, apune la Roma și înflorește în provincie. În confuzia Romei clocotesc forțe creatoare noi. Timp de patru veacuri se vor ridica forme încă nevăzute, a căror dimensiuni și cutezanță ne surprind și azi, a căror armonie caută, dincolo de echilibrul imuabil, expresia forței.

Dar Vitruviu codificase unele principii permanente elaborate de greci, principii de echilibru, măsură, simetrie care sunt inerente lumii mediterane și care, aparente sau nu, vor rămîne ca niște constante ale gîndului țărilor luminoase, în care zarea marină și țărmurile stîncoase se opun, sugerînd cugetului operațiuni clare în care infinitul marin, prin opoziție, mînă operațiunile inteligenței spre formă și comensurabilitate, două noțiuni care unite formează însăși conceptul „arhitectură". Chiar dacă principiile de construcție se vor schimba la Roma din cauza materialelor, chiar dacă planurile, din nevoile noilor programe din ce în ce mai vaste și mai complexe, se vor amplifica, ele vor păstra mereu logica și rectitudinea romană. Dacă planul Romei nu este unitar în ansamblul lui, el se va compune totuși din grupări omogene a căror măreție fără precedent și concepție nouă lasă să prevază toate viitoarele cutezanțe ale Europei Evului Mediu, Renașterii și ale epocii moderne.

Roma nu este o cetate dar o lume, o lume condensată și coerentă, o lume clădită cu poporul ei de coloane și de statui, care în nemișcarea sa de bronz sau de piatră se opune parcă vremurilor amenințătoare și versatilității umane.

După Caesar August vor veni alți mari constructori: Tiberiu, Neron, Nerva, Traian, Adrian, Antoninii, Severii toți, Diocliția n, Maxențiu și chiar Constantin, care înainte de a muta centrul de gravitate al lumii la Bizanț va ridica terme, temple și arcuri de triumf.

Dacă un călător din vremurile tîrzii ale Romei pășea în metropolă prin Poarta Triu-

fală, el se găsea în fața vechiului templu al lui Janus, cu cele ale sale patru identice fațade de coloane. În spate se ridicau arcadele teatrului Marcellus, lîngă care trecea Tibrul. Străzi duceau de acolo spre răsărit în cartierul de locuințe, spre forumul Olitorum, circul Flaminius, „Curia Octavia" și „Villa Publica", în care se primeau pe atunci ambasadorii străini. Trecînd în fața porticului Octaviei și templului lui Hercule ajungea pe Via Flaminia, lăsînd templul Vestei deoparte în mijlocul unor grădini. Înaintînd pe un drum cotit el se regăsea în fața unui portic (cel a lui Filip), care nu era decît un gigantic vestibul pentru teatrul Balbi, în spatele căruia era intrarea teatrului ridicat de Pompei. La capătul acestui portic se ridica templul închinat „Fortunae Equestris". Din acest loc un drum drept o lua spre „piscina Martiea", iar celălalt înainta drept între grădinile lui Marc-Antoniu și zidurile Hecatonstylonului spre „Via Triumfala". Ea începea la deambulatoriul platanilor tăind în linie dreaptă cotul Tibrului, în care se dezvoltau construcțiile marelui Stadium. În fața acestui deambulatoriu, dincolo de Tibru, se zăreau terasele grădinilor vilei lui Iuliu-Caesar. Paralel cu porticurile Stadiumului se înșirau pe cealaltă latură a „Viei Triumfala": domul lui Pompei la capătul „Campus Jovis", în mijlocul căruia se ridica arcul lui Tiberiu, avînd într-o parte „Curia Pompeiana" și templul lui Jupiter și pe cealaltă parte porticul lui Traian continuat prin acel al Națiunilor, la capătul căruia se înălța coloana lui Hercule Punicul. În sfîrșit, după un grup de taverne și lupanare, se deschidea primitor atriumul domului lui Alexandru Sever, gigantică compoziție circulară avînd în centrul ei templul lui Marte și în spate, răzimate de circul lui Sever la capătul căruia se desfășurau peristilurile, ambulatoriile, băile, bazinurile gimnaziului neronian. După ce masa impunătoare a Stadionului era depășită, se zăreau cele trei arcuri ale podului tri-

umfal și în mijlocul pădurilor de chiparoși ale grădinilor domițiene țîșnea mausoleul lui Hadrian. Această masă arhitecturală definită prin forma ei geometrică, era punctul culminant al unei compoziții cuprinsă într-un pătrat limitat de canaluri alimentate de apele Tibrului. Un pod premers de porticul lui Hadrian, aproape paralel cu podul „Viei Triumfala", însemna începutul axei compoziției, așezată perpendicular pe fluviu. În spatele mausoleului, curți în porticuri izolau monumentul funerar. În spatele acestor porticuri trecea „Via Triumfala" de-a lungul zidului sepulturilor „libertorum et servorum". Pe aceeași axă, despărțind monumentul votiv al lui Hadrian cu aule, exedre, curți peristile, conacule circulare, totul așezat în mijlocul unor grădini cu umbrare și bazinuri, „Via Triumfala" depășind porticurile mausoleului și zidurile sepulturilor, se afla la capătul ei un arc de triumf prin care se pășea la „Area Martis", pe unde se ajungea pe trepte pînă la templul zeului Romei prin excelență, templul lui Marte, în spatele căruia se întindeau pe dealurile Vaticanului, nesfîrșitele parcuri imperiale. Și această plimbare a călătorului nu trecea decît printr-o mică parte o orașului. Mai era insula Tibrului cu grupul templelor sale, Capitolul, înșirarea de forumuri despre care am vorbit, Basilica Emilia, Basilica lui Constantin, Basilica Ulpia; mai erau construcțiile Palatinului și ale Quirinalului, Coliseul, teatrul acuatic al lui Domitian, Grădinile lui Saluste de-a lungul „Viei Flaminiene", porticurile lui Neron, ale lui Vespasian, grădinile lui Lucullus și dincolo de Tibru grădinile Agripinei, alte temple, palate, arcuri de triumf, fîntîni. Între aceste construcții, pe spații minime, înghesuite veneau locuințele celor multi, ale artizanilor, ale plebeienilor, hanurile străinilor, galeriile de comerț, lupanarele, tavernele. Dar la Roma omul trăia mereu în afară de locuința lui pe străzi, în forum, la băi, la teatre, la circ, în palestre.

Roma era o continuă reprezentație a gloriei, a bogăției și a puterii. Ea era marea scenă a lumii. Precum n-a mai existat un stat ca cel roman, nici oraș ca Roma n-a mai fost. Roma era un oraș de aparențe afirmate în spiritul măreției. N-a fost un bazar ca Babilon, nici o agoră și o academie ca Atena, nici un muzeu ca Pergam, nici o bancă și un port ca Alexandria. Roma a pus în primul rînd tema gloriei, a fost orașul gloriei punînd-o deasupra tuturor celorlalte principii. Zeii, și dînșii, erau supuși acestui imperativ și dacă zeul Marte avea cele mai multe temple e că în el romanii își proslăveau virtuțile. Zeii și oamenii slujeau statul și memoria eroilor era materializată în piatră numai și numai pentru a îndemna pe cei vii să le urmeze exemplul. Arhitectura pentru romani era un îndemn moral, un fel de a transpune istoria în forme spațiale. Arcuri de triumf, căi triumfale străjuite de porticuri și statui, coloane purtînd efigia unui învingător, coloane rostrale în amintirea luptelor navale, exedre pentru busturile oamenilor iluștri, ziduri cu lungi inscripții săpate în ele ale faptelor mereu amintite, mormintele gigantice ale împăraților, toate acestea sunt mărturia dorinții pămîntești de a dilata viața și timpul, dîndu-i toată însemnătatea. Prin durata virtuților, prin transmiterea lor din generație în generație, romanii concepeau veșnicia pentru orașul lor și lumea pe care acest oraș îl [sic] simboliza. Pentru romani cîmpiile Elizee erau Roma, erau pe pămînt, pe malurile Tibrului, exprimate în piatră la scara voinței lor supraomenești.

Panem et circenses cerea plebea care nu se mulțumea cu gloria. De aceea, atîtea teatre, atîtea circuri pentru lupte de gladiatori, curse de care, lupte navale, pantomime și desfășurări coreografice. Biblioteci nu par a fi fost multe. Cultura se adăpostea în atriumurile elegantelor vile înconjurate de umbrare și ape jucînde. Prin edificii poporul participa culturii și victo-

riilor, bucurîndu-se de spectacole fie brutale, fie măreţe.

Apologeţii creştinismului au lăsat istoriei, în abundenţa şi adesea talentata lor literatură, critici acerbe şi defăimări prea des nedrepte pentru a justifica îndemnul lor la răzvrătire şi distrugere. Dar efortul pentru a menţine în dauna năvălirilor şi a curentelor dizolvante acest colos ce era Imperiul roman, este cel puţin tot aşa de mare şi de eroic ca cel care-l înfăptuise. În acest efort de menţinere, arhitectura a avut un rol primordial. Roma a fost o civilizaţie materialistă de luptători şi ziditori. Cînd imperiul s-a împărţit întîi şi partea occidentală s-a prăbuşit pe urmă, ruina imenselor metropole a început. Au trebuit însă veacuri de distrugeri şi delăsare pentru a transforma Roma în dealuri de stînci informe.

După ce armatele năvălitorilor o mutilaseră, pardosind drumul lor triumfal cu trupurile de marmură sau de aramă ale zeilor prăbuşiţi, au venit hoardele negre ale monahilor distrugători care; răsturnau colonadele templelor cîntînd osanale Domnului. Ei au distrus poate mai mult decît armatele călătoare, căci reprezentau o lume nouă, care pe atunci se căuta în distrugeri, dispreţuind pămîntul cu cetăţile şi grădinile sale.

Cînd totul fu distrus şi acoperit de iedera închisă a uitării, omenirea supravieţuitoare începu a cugeta cu mai puţină patimă asupra trecutului păgîn. Deşteptarea fu grea şi înceată.

Pe cînd lumea apuseană înceta a mai fi pentru mult timp o civilizaţie, lua fiinţă o lume nouă pe Bosfor.

Nici o faptă istorică a unui cîrmuitor nu a rodit atîtea consecinţe decît hotărîrea lui Constantin de a părăsi Roma pentru Bizanţ. Privind istoria, rămînem uimiţi şi azi de acest act care a fost considerat de contemporanii lui ca

expresia celui mai arbitrar bun plac. Pentru un om din veacul al IV-lea Roma era cel mai frumos, cel mai plăcut și cel mai bogat oraș din lume iar creștinii, cu toate persecuțiile suferite erau destul de puternici și de organizați acolo pentru a nu descuraja împărătescul prozelit. Dacă îmbrățișarea creștinismului de către Constantin poate fi considerată de unii istorici drept un act de oportunitate politică mai mult decît o conversiune personală (care de altfel n-a putut fi niciodată probată), hotărîrea edificării unei metropole noua la hotarele dintre două continente, pe un canal natural unind două mări, rămîne faptul măreț a lui Constantin, care cu toate deficiențele sale temperamentale și metodicele sale asasinate, îl îndreptăți a fi chemat „cel Mare".

Apologeții creștinismului vor interpreta hotărîrea lui Constantin ca rezultatul unei viziuni și inspirații divine. Dar studiul mai apropiat al istoriei ne îndreptățește a-l crede pe Constantin ca foarte puțin mistic. E adevărat că în tinerețe el avu un vis în templul lui Apollon. Pe atunci, adept al cultului solar, el urmărea stabilirea unei religii de stat monoteiste. Acest monoteism de esență orientală avea multe similitudini, cel puțin formale, cu creștinismul. În tot timpul cîrmuirii sale, Constantin a șovăit între aceste două religii. A crede că o simplă fantezie și o personală antipatie pentru Roma l-au hotărît în favoarea Bizanțului, e greu. În luptele sale cu Maxențiu și ceilalți pretendenți, în războaiele sale precum și în raporturile cu creștinii, Constantin se înfățișează nouă ca un om tăinuitor dar metodic, soldat orgolios și socotit care ducea planurile sale la bun sfîrșit cu o voință demnă de vechii romani. Alegerea Bizanțului ca reședință a sa și centru de guvernare se poate explica pe căile rațiunii, iar situația geografică a vechiului oraș grec era făcută pentru a tenta un mare cîrmuitor. Și la urma urmei, a fi un orînduitor al tre-

burilor pămîntești cu imaginație nu înseamnă a fi necesarmente un mistic pradă viziunilor.

Constantin nu avea cum să prevază, nu putea intui măcar toate consecințele faptei sale. Nu credea a renunța la Occident, nu credea că va provoca micșorarea și limitarea imperiului la hotare mai firești și mai ușor de apărat. Nu putea bănui că aruncă nu numai temeliile unui nou oraș, dar și a unui nou imperiu care după Teodosiu ia definitiv ființă, nu putea bănui că încheie Antichitatea. Căci sfîrșitul Antichității e consfințit prin întemeierea Constantinopolului și închiderea Academiei din Atena în 529, de către Justinian.

Altoind ce mai rămînea din vlaga Romei pe vechiul trunchi grec și apropiindu-se de Orient din punct de vedere geografic prin alegerea locului noii capitale și din punct de vedere moral prin acceptarea creștinismului ca religie de stat, Constantin dădea premisele unei lumi diferite care avea, în două veacuri, să schimbe cu totul vechile noțiuni, principii și concepții.

În graba de a construi Constantinopolul noile forme nu puteau să apară imediat. Formele se nasc încet trecînd prin lungi faze de ezitări. La început, deci, metropola maritimă a tinerei talasocrații păstră formele romane. Primele două veacuri, Constantinopolul are înfățișarea unui oraș roman. Bisericile luau forma basilicelor iar palatele, vilele, casele se făceau ca la Roma. Mai mult decît atît, multe statui și opere de artă se mută din Roma la Bizanț. Grădinile imperiale părăsite sunt prădate de oamenii împărăției pentru a împodobi terasele parcurilor de pe Bosfor. Această dezafectare nu se face fără rezistență. Multe familii senatoriale refuză a urma curtea la Constantinopol. Nimica însă, de acum înainte, nu mai poate opri dezafectarea Romei. Procesul uitării se iuțește după Teodosiu și e încheiat de către Justinian. Acesta biruind răscoalele care însîngerează începutul domniei sale, face

pentru Constantinopol ceea ce August făcuse cu cîteva veacuri înainte, pentru Roma. În acel moment arta bizantină și-a precizat metodele de construcție și formele, a părăsit definitiv spiritul vitruvian, a repudiat templul și colonadele sale păstrînd numai circul și basilica. Optînd pentru arcada și acoperirea prin bolți încercate și întrebuințate cu atîta pricepere în ultimele secole ale împărăției apusene, va desăvîrși una din cele mai închegate arhitecturi din cîte au fost. Între domnia lui Constantin și a lui Justinian, tehnica bizantină intră în posesia mijloacelor sale. Învățămintele Orientului de a întrebuința lutul ars și mortarul în construirea bolților, această utilizare a materialelor mici și ieftine pentru acoperirea unor suprafețe mari, echilibrarea împingerilor bolților, readuce arhitectura într-un cîmp în care spiritul critic și științific trebuia să fie vigilent.

Precum, cu mai bine de un mileniu înainte, lumea peninsulei Asiei Minore și a coastelor Siriei fusese laboratorul care transmitea, după multe experiențe, ideile vechiului Orient, tot așa și de data asta aceleași meleaguri transmiteau metodele Persiei, Armeniei și anticului Babilon.

Încă o dată grecii (căci acum nu mai poate fi vorba de romani) duc experiențele celorlalți la desăvîrșire. Timp de un mileniu arta bizantină, și mai ales arhitectura, vor evolua fără scăderi în jurul aceleiași probleme spațiale: a cuprinde cît mai mult spațiu prin forme cît mai ușoare. N-a rămas nimic din metoda vitruviană. În primul rînd tehnica luxoasă a clădirii cu pietre mari îngrijit tăiate și enorma îngrămădire de materiale scumpe dispare. Bizantinul vrea înainte de toate un lux spațial. Nu cupole grele în blocaj apăsînd uniform pe ziduri ciclopeene, dar bolți cît mai ușoare, cît mai întinse rezolvate într-un subtil echilibru, joc savant care mînă spiritul spre soluții pline de cutezanță cu un minimum de mijloace. Iar pentru a răscumpăra modestia materialelor,

acoperirea lor cu o bogată decorație de mozaicuri sau picturi.

Nu mai e vorbă de a domina peisajul cu simbolica templului, dar de a înfăptui arhitecturi înainte de toate interioare corespunzînd și unei lumi interioare a spiritului. Spațiile create de arhitectura nouă își aveau ecoul în suflet. Proporțiile se nasc din acel gol, acel negativ al formelor în funcția forțelor de împingeri, provocînd sisteme coerente în contra eforturilor lor. Coloana redevine un element purtînd de o stringentă utilitate și se liberează de canonul formal care, cu materialele noi, își pierde orice semnificație. Cu totul uitat e Vitruviu și visul palladian. O vastă arhitectură s-a născut, ale cărei bolți acoperă clocotul pasiunilor religioase. Semnele de neliniște, nevoia de depășire a echilibrului imuabil, nevoia de a cuprinde cît mai mult se iviseră în timpul imperiului, la Roma. Placida cumințenie a templului nu se va mai regăsi. Constructorul vrea să acopere mereu cît mai mari spații, înfruntînd legile echilibrului, stăpînindu-le, canalizînd forțele în formele sale. Apogeul acestei lecții spațiale va fi Sf. Sofia.

Ajunși la limita posibilului, bizantinii se reculeg. Căci nu era vorba numai de a duce la un maximum de efect o mare operă la Constantinopol, trebuia dat lumii creștine o metodă de construcție valabilă pe tot întinsul împărăției. În această misiune arta bizantină s-a arătat, datorită tehnicei sale, totodată savantă și simplă, de o uimitoare supleță. Fără nici o rigiditate, prin găsirea cîtorva reguli constructive și concepții simple de biserici, lăsînd spiritului local multă libertate, a provocat o lume de forme a căror armonie nu e nedemnă de cea antică. Nu e locul aici pentru analiza acestei arhitecturi, dar se poate afirma că experiențele spațiale începute la Roma au fost duse mai departe la Bizanț și cu metode constructive noi, luîndu-și sarcina de a proslăvi creștinismul, concepția gloriei devenea cu totul alta. Biserica

triumfîndă părăsește începutul cu începutul disprețul pentru formele pămîntești. Viața rămîne bineînțeles un lung păcat, lumea nu poate fi decît o vale a plîngerii, dar în așteptarea Județului din urmă locașurile sfinte devin vestibulurile gloriei cerești. Pe acest nedemn pămînt viața poate fi răscumpărată întrucîtva prin frumusețe, cu condiția ca acea frumusețe să slujească numai gloriei cerești. Gîndul mediteranean învinge vechea prejudecată semită conținută în creștinism împotriva formelor. Grecul rămînea un plastician. Vitruviu e uitat, dar nu și Pitagora. Raiul nu poate fi pe pămînt; cerul însă cu îngerii și sfinții săi poate fi apropiat de credincioși, captat fiind de bolți. Limitare pentru percepere, nevoie de comensurabilitate chiar cînd e vorba de infinitul cosmic. Niciodată o concepție teologică n-a fost mai bine mărturisită decît prin formele arhitecturii bizantine.

Civilizația bizantină a fost și dînsa o lungă și stăruitoare realitate. Ca și Atena, Constantinopolul devine școala Europei. Ca și Atena ea ajunge la forme concludente. Cei o mie de ani ai istoriei sale cuprind tot Evul Mediu. Dar ea nu trebuie considerată ca o prelungire bastardă a Romei. Dacă ideea unui imperiu mediteranean a rămas constanta politicei bizantine, civilizația ei e nouă și originală, precum și civilizația mai tîrzie a Occidentului după veacul al XI-lea va fi cu totul nouă și originală. Asistăm la expresii diferite ale geniului european, care se opun mai mult decît se integrează într-un sistem. Și această diversitate face chiar măreția Europei. Europa drenează experiențele asiatice pentru a le depăși, desăvîrși, amplifica. Europa e dătătoare de forme. Simetrizează.

Plecînd de la aceleași premise ale aceleiași probleme, Occidentul dărui forme egal de depărtate de cele antice, ca și de cele bizantine. Rămînînd legați de planul basilical îngust (pe cînd Bizanțul adoptă și planul baptisterial pătrat sau rotund) în străduința lor de a-l acoperi și rămînînd totodată legați de tehnica pietrei,

arhitecții Occidentului ajung progresiv a dematerializa arhitectura lor în forme transparente și nervoase. Datorită unui spirit experimental foarte dezvoltat care a îngăduit identificarea punctelor de rezistență, articulînd arhitectura printr-un sistem în care acțiunea difuză a gravității era descompusă, arhitecții Evului Mediu occidental ajung la stăpînirea totală a materiei. Ei sunt, poate, acei care au ajuns să dea materialului cel mai mult speranța vieții și asta nu dintr-un spirit imitativ. Acești oameni, care multă vreme au fost considerați drept niște exaltați transpunînd vehemența lor lirică în materie, nu sunt decît constructori atenți asupra fenomenelor naturii. Pasiunea lor e observația. Înainte ca Galileu și Bacon să fi propovăduit directa observare a naturii în locul logicei conformiste, monahii vechilor mănăstiri se aplecaseră demult asupra misterelor vieții vegetale, reluînd totodată disciplina geometriei. Acest spirit l-au moștenit breslașii marilor corporații. Evul Mediu occidental mai puțin asurzit de certurile teologice și mai liber, evită pe cît se poate anatema bisericii, fără a renunța la investigațiile sale științifice.

Tot Evul Mediu, în expresiile sale cele mai valabile și durabile nu e decît un fantastic neconformism. De altfel, drama cugetării din acea epocă e provocată de imposibilitatea armonizării principiilor aristotelice și platonice cu cele creștine. Departe de a împăca sufletele, creștinismul provoacă o generală neliniște metafizică. Neconformismul se exprimă fie prin pasiunea pentru cunoaștere, adică pentru analiză și experiență, fie în argumentarea ereziilor. Orientul în tot cursul istoriei bizantine rămîne o pepinieră de erezii care zdruncină adesea imperiul bizantin. Din cauza acestei fierberi, spiritul științific nu renaște acolo. Centrul spiritului nou nu va fi nici la Roma, dar în Franța. Roma e prea înconjurată de amintirile istoriei sale pentru a visa, în domeniul plastic, altceva decît o renaștere a formelor antice. Ea clădește la

început cu cioburi de ruine. Totodată se începe căutarea vechilor scrieri. Biblioteca Vaticana se alcătuiește scăpînd de la pieire multe texte, printre care și *De Arhitectura*. Dar pergamentele vor rămîne neînțelese încă cîteva veacuri. Nu sosise momentul renașterii Romei. Vaticanul se va afirma o putere temporală după schismă. Renașterea va fi cînd neconformismul colectiv al corporațiilor se va individualiza. Atunci păgînismul devine grădina încîntată a închipuirii liberată de teoriile teologice care făcuseră pe Dante să scrie *Divina Comedie*. Atunci numai Bramante și Michelangelo vor putea reconstrui o Romă nouă.

Dar momentul roman, în deșteptarea Italiei, e cel din urmă. Alte focare se vor aprinde întîi. Veneția și Genova recuceresc marea, Florența, în armura zidurilor sale, enunță noi premise de libertate. Siena, Ferrara, Pistoia, Perugia, Pisa, Milano, Parma stăpîne pe drumurile comerciale ridică, odată cu incintele lor, basilici, palate. În sînul acestor cetăți omul se liberează de jugul feudal al baronilor Hohenstaufen. Influențele nordice se retrag. Configurația Italiei de la sfîrșitul Evului Mediu seamănă cu aceea a Greciei antice. Viața pulsează acolo bogată și generoasă. Bogată, fiindcă Mediterana redevine în secolul al XII-lea și al XIII-lea un cîmp de schimburi între trei continente și trei civilizații: cea arabă, cea bizantină și cea occidentală. Această bogăție e la obîrșia renașterii cetăților. Dar acestui substrat material trebuia și o chemare nouă, pe care n-o putea face nici biserica pierdută în exegezele, certurile și luptele sale cu ereticii, nici truda monahală cu timidele ei cercetări științifice. N-o putea da nici Bizanțul prea înstrăinat de spiritul latin, nici influența Orientului reactualizată de arabi. O civilizație nu pornește la înfăptuiri decît sub comandamentul unui imbold interior. El va fi provocat de marea mișcare socială a Sf. Francisc. Căci intervenția acestui *poverole* nu e un simplu capitol

al istoriei bisericești. Înțelegînd *Noul Testament* în sensul său umanitar, Sf. Francisc îndeamnă lumea, în primul rînd, la o destindere socială, la o interpenetrare de clase, la revizuirea atitudinii Vaticanului față de cler și a întregii biserici față de credincioși. Fiul unui burghez înstărit din Assisi și al unei provensale (de unde și numele lui de Francesco-Francezul), începîndu-și viața cu o aventură militară sub zidurile Perugiei, el părăsește bogăția și se face călugăr cerșetor, pentru a împăca lumea și a o vindeca de neliniștea ei adîncă și dureroasă. Artist, iubind ființele, plantele, natura toată ca o minunată creație a lui Dumnezeu, el cîntă această creație ca un poet, dînd a înțelege oamenilor că spiritul de caritate și de iubire al aproapelui și al frumuseților naturii e adevăratul învățămînt al scripturilor. Nu prin terorile infernului și ale fulgerelor lui Jehova se poate răscumpăra această suferindă și năucită umanitate, dar prin cinstirea vieții și a darurilor sale. Omul Evului Mediu își pune toată nădejdea în cer, trăind sub teama infernului. Natura pămîntească nu e decît un element tranzitoriu și neînsemnat. Sf. Francisc rupe cu această tradiție a spaimei. Reabilitînd într-un soi de panteism elementele vieții, dînd suflet lucrurilor naturii, el apropie cerul de pămînt, face cerul inteligibil integrîndu-l naturii și scoțîndu-l din abstracția metafizică, gonind totodată visul macabru al iadului.

Această lărgire a orizontului moral e adevărata obîrșie, după noi, a Renașterii și în orice caz unul din izvoarele sale cele mai bogate. Nu printr-o atitudine retrospectivă de proslăvire a trecutului s-a întîmplat înflorirea vechiului trunchi occidental. Atitudinile retrospective nu sunt niciodată prea fecunde. Ceea ce a pornit Renașterea occidentală în urma Evului Mediu continuîndu-l, e acea bogăție morală și materială care coincid în mod fericit și durează mult.

După un moment de scurte ezitări între anumite metode bizantine și franceze, Italia reia pe

cea romană, care era și a ei, care îi era cea mai apropiată, care corespundea în modul cel mai fericit naturii ambiante și naturii interioare. Roma n-avea nevoie să fie redescoperită. Pămîntul Italiei era acoperit de ruine care în măreția lor apăreau tuturor ca un îndemn creator. Și atunci, după epoca fragilelor și misterioaselor arhitecturi iscate printre dărîmături cu complexe influențe, după înrîuririle cinster[cie]ne aduse sau sfătuite de Sf. Francisc, după ce Italia își regăsește pacea sufletească într-o nemaivăzută libertate spirituală în care totul se rediscută, se întrebuințează, se interpretează pentru a da formă unei lumi cu desăvîrșire noi, din care renașterea Romei nu e decît un capitol, dar tocmai acest capitol are însemnătate pentru gîndul pe care îl urmărim, pentru că renașterea aceea e și a lui Vitruviu.

Unii istorici fac să dateze Renașterea de la căderea Bizanțului. În istoria formelor însă sunt zone nedeterminate, care scapă datelor. Renașterea și Evul Mediu, în realitate se suprapun în timp, conviețuiesc chiar mult și în formă și în fond. Din punct de vedere pur istoric Sf. Francisc e încă în Evul Mediu. Dar spiritul lui e în plin progres față de vremea sa. La dînsul suferința nu e decît un exces de iubire și de simțire, iar înțelegerea lui a făpturii umane și a naturii e o lărgire a cîmpului de cunoștințe, o admitere a cunoașterii în sine a lucrurilor. Giotto care i-a povestit viața în frescă, poate fi socotit ca primul mare artist al Renașterii. La Veneția, la Padova, la Cremona și chiar la Milano, formele medievale vor mai fi pe vremea lui Leonardo și a lui Michelangelo. Ce caracterizează omul Renașterii dacă nu spiritul critic de libertate, pe cînd omul Evului Mediu se adîncește în problema ființei, încercînd o coordonare a neliniștii lui interne cu premisele unei vieți viitoare în spiritul umilității. Triumfurile Evului Mediu sînt colective. Asta nu înseamnă că nu erau foarte personale dramele de conștiință. Procesul libertății individuale nefăcîn-

du-se încă, omul, fără a ieși din cetatea sufletului urca pe ultimele turnuri, sau cobora în adîncurile spaimei, fără revoltă.

Din acest punct de vedere seninătatea obiectivă a unui Leonardo e cu totul a Renașterii. Formele evoluînd mai încet decît ideile supraviețuiesc adesea acestora. De unde atîtea interferențe în sînul civilizațiilor. Dar nimic nu e simplu, decît doar aparențele. Dacă confruntăm însă speranțele Renașterii, vedem în multiplicitatea lor infinite contradicții. Doar verva e aceeași peste tot; elanul e unul, consecințele însă nenumărate. Italia nu mai e centrul unei lumi dar însăși o lume, în care sedimentele etrusce, eline, romane, galice, germane prilejuiesc nașterea acestei lumi noi, cum în haosul cerului un soare care se sparge prilejuiește noi constelații. De la regiune la regiune, de la cetate la cetate, de la individ la individ, totul se diferențiază. Un epicurism sonor unește această lume iubitoare de forme și îmbătată de frumusețe. Nu e vorba de a reînvia severa antichitate. Sibila latină va odihni mai departe sub arcul lui Constantin. Renașterea e voie bună, optimism, curiozitate și vehemență, amuzament și decor. Viața trebuie ornată, colorată, proslăvită, transpusă pe vaste teme teatrale. Ce va deveni austerul Vitruviu în lumina acestei feerii? O gramatică a formelor, care se va interpreta de altfel cît mai liber: un punct de plecare, o temă pentru variații noi; un joc al inteligenței, o disciplină, o invariantă a tradiției; un punct de plecare pentru găsirea unor forme și compoziții libere; o cheie pentru descifrarea subtilităților antice, un ferment în plus, un îndemn la armonie, o chemare la rigoare. Alberti, Serlio, Vignola, Palladio și alții îl traduc sau îl comentează și îl ilustrează, documentîndu-se în ruinele Romei. Dar acela care, aruncînd o privire distrată acestor scripturi, frămîntă formele antice, dîndu-le noi simetrii, ieșind din probabil, spărgînd totodată vechile tipare ale tradiției, pentru a depăși măreția romană, e Michelangelo Flo-

rentinul. El, în numele bisericii apusene, preia moștenirea romană și o ridică la scara gigantică a personalității sale. El centrează peisajul roman și atenția lumii asupra cupolei noii basilici, pe care o ridică, o cupolă care plutește deasupra vechiului oraș ca o planetă în căutarea unui sistem cosmic, cupolă care nu captează și conține cerul ca cea de la Constantinopol, dar iradiază forță și convingere prin voluntara ei structură de piatră. Niciodată antichitatea nu s-ar fi încumetat într-o aventură constructivă ca aceea a basilicei Sfîntului Petru. Dacă cercetăm toate planurile celorlalți arhitecți, începînd cu cel al lui Bramante, simțim în ele timiditatea de a depăși metodele de construcție romane. Cupolele sunt înrudite încă cu Pantheonul lui Agrippa. Nu domină, dar apasă. Michelangelo cunoștea cupola lui Bruneleschi din orașul lui natal, această genială rezolvare a unei probleme clasice cu mijloacele tehnicei catedralelor. El avea în minte și admira silueta ei dominantă. Rămînînd sculptor în arhitectură dorea la rîndul lui să înfăptuiască o formă la scara Romei, a vastității peisajului munților Albani și la scara imponderabilă a veșniciei.

Arhitectura lui Michelangelo e o împlinire a forței. Formele lui sunt pline și dure ca și statuile sale. Coloane, capitele, cornișe, frontoane, pilaștri se dezvoltă enorm în funcția jocului umbrelor și luminii.

Atît în totalitatea unui plan cît și în amănuntul unui element, Michelangelo întrebuințează un modul cu totul personal, mărturisind mereu nevoia de amplificare a tot ce a fost. Mîndrie, forță, orgoliul omului care se măsoară cu vremurile, care în mijlocul civilizației apusene își formează o civilizație a lui, o autonomie dominantă care nesocotește cu totul ce se face în jurul lui. El privește lumea de atunci și lumea trecută, peste umăr. E personal pînă la monstruozitate. Antichitatea pentru dînsul n-a fost decît o ușoară treaptă pe care a suit-o aproape fără să o știe. Lumea pe care o purta

în el era străină cu totul de ceea ce fusese și de ceea ce avea să fie. Tot ce a făcut Michelangelo e dincolo de timp.

Între delicatul Bramante și savantul Vignola, Palladio pare a fi acela care a urmărit și înțeles mai bine cele zece cărți ale lui Vitruviu. Vincentinul Palladio îl ia chiar de model, scriind un tratat despre Arhitectură în patru volume. Nici Vitruviu, nici Palladio n-au fost din rasa titanilor. Palladio însă și-a îndeplinit opera armonios, cum rareori i-a fost dat unui artist s-o îndeplinească. Blînd și cumpătat, nu va depăși niciodată hotarele mîndriei. În Michelangelo se simte dispreț și ironie, la Vitruviu amărăciune. Gian-Fiorgio Trissino îl numește cu dreptate pe fiul lucrătorului Petro: Palladio, căci el este prototipul artistului palladian, aducînd în zgomotoasa Renaștere subtilitatea elină. El este arhitecturii ceea ce este Mozart muzicii. E senin și limpede. *Tiefe aus Oberflechlichkeit,* cum zicea Goethe.

Vignola a urmărit pe Vitruviu în scrisurile sale, dar pe opera lui construită apasă umbra lui Michelangelo.

Între ce scrie Palladio și ceea ce construiește e o perfectă concordanță. De altfel, el scrie paralel în funcția lui Vitruviu și operelor sale construite, numeroase și diverse. Tratatul lui e un aliaj, un metal nou. În opera lui Palladio, Vitruviu e mereu prezent ca o amintire trăită. Parcă e vorba de o colaborare vie și prietenoasă prin timp. Acești doi oameni își vorbesc deasupra veacurilor, se sfătuiesc parcă. E un imn cîntat de două voci, un imn de proslăvire a formei echilibrate, liniștite, împăciuitoare, dezvoltîndu-se pe cadențe line afirmate într-o egalitate măsurată de efecte. E ultimul moment viu al spiritului vitruvian. După el vom intra în formalismul baroc al școalei iesuite sau în clasicismul școalei franceze, ambele simetric depărtate în opoziția lor de gîndul vitruvian.

Pe cînd toți ceilalți vor lua din Vitruviu aproape exclusiv teoria ordinelor, Palladio ur-

mărește temele de compoziție și programele notate de Vitruviu. El reia, de exemplu, cu vilele sale din Vincentin noțiunea formei romane, construind întinse compoziții larg deschise spre priveliști surîzătoare, legînd în mod foarte spiritual utilul cu monumentalul cel mai pur; iar cînd încearcă a face, după cele mai stricte reguli modulare, un edificiu adevărat roman, ajunge la desăvîrșirea personalității sale.

Cazul Palladio merită a fi meditat în cadrul problemei personalității artistice. Nici un element al operei lui Palladio nu e personal, fie că e antic, fie că aparține Renașterii, dar în totalitatea ei opera palladiană e tot atît de personală ca a lui Michelangelo sau Bramante. Personalitatea lui se exprimă în felul de a potrivi, de a întrebuința, de a alege, de a compune, adică tot ceea ce reprezintă suprema expresie a artei. Căci a crea forme nu înseamnă a inventa forme. O invenție e adesea o întîmplare fericită. O înfăptuire îndeplinită e rezultatul complex al unui acord armonios între năzuință și puterea creatoare, între ceea ce se poate și ceea ce se vrea. E o stare de echilibru dinamic.

Redeșteptarea spiritului geometric, a combinațiilor de raporturi, a jocului de proporții pure, adică cu totul dezinteresate se întîmplă în Evul Mediu occidental. Corporațiile sunt pitagoriceene și nestrăine de cabală. Dar în Renașterea italiană pitagorianul va scăpa arhitecților prea sculptori. Pentru ei geometria rămîne un suport. Investigațiile științifice asupra corpurilor platoniceene vor fi reluate de un Luca Pacioli, nu de un Leonardo. Căci Leonardo e pasionat mai mult de tehnică decît de știință. La dînsul totul este aplicat la finalități utile. Științifică e la dînsul setea lui de cunoaștere, raporturile pe care le stabilește, științifică e metoda lui, chiar felul lui de a picta, de a privi lucrurile. Dar Leonardo e mai mult un fizician și un naturalist decît un matematician, iar Michelangelo e sculptor în tot ce face. Michelangelo se concentrează asupra unei opere gigantice, în care

o imposibil de urmat. În opera multiplă a lui Palladio e vădită revenirea la forme simple, la proporții ușor utilizabile, la o teorie vitruviană actualizată. Michelangelo ajunge la capătul posibilităților metodei sale, care nu putea fi reluată de nimeni. Așa se întîmplă cu focurile care ard pe culmile cele mari. Nu sunt transmisibile. Michelangelo nu condescinde de a lăsa sfaturi și de a formula reguli. Cînd scrie, e pentru a face sonete.

Cu Alberti, Serlio, Vignola, Palladio e un teoretician al Renașterii formelor antice. Tratatul lui e mult mai accesibil, mai clar, mai sistematic decît modelul lui. Prin el mai ales, formele vitruviene se vor răspîndi în Franța, pe urmă în toată Europa și mai tîrziu în America. Palladio a fost ultimul moment de seninătate al Renașterii. Spiritul decorativ ca și cel geometric avea să formeze sau, mai bine zis, să deformeze ritmurile simple ale noului clasicism. Colegiul *De propaganda fide* în care iezuiții conduceau, caută în formele arhitecturale elemente reprezentative ale bisericii catolice. După moartea lui Michelangelo, cu Bernini, Boromini, Maderno, Da Cortono, Sansevino și alții, se răspîndește un stil savant, chinuit și declamatoriu care e eminamente roman. El va triumfa peste tot unde biserica catolică a triumfat de Reformă, afară de Franța a cărei arhitectură nu se va lepăda niciodată de puritatea palladiană. Barocul e arhitectura cupolelor, a ordinului gigantic, a ornamentelor chinuite, a formelor explozive, a lirismului eclesiastic, a frontoanelor rupte sau curbe, a fațadelor concave, convexe sau ondulate pe curbe savante, a efectelor teatrale de perspective, în care o vervă adesea nestăpînită înfruntă mereu echilibrul arhitectural.

Renașterea e pe sfîrșite. Ca și antica Grecie, Italia e obosită de luptele sale interne. Spiritul de libertate al cetăților apune. Prin biserică, Vaticanul își impune formele. Veneția singură cu Franța transpune ceea ce primește. Dar Pen-

insula Iberică, Europa centrală, Polonia și Germania de Sud primesc fără rezervă formele barocului. Aspectul orașelor se unifică. Există atunci un stil european adoptat de toate monarhiile care își împart pămînturile. E epoca curților și a fastului. Lumea e în reprezentație ca și biserica. Orașelor medievale, cetăți defensive grupate în jurul catedralelor, sau a orașelor libere organizate în jurul palatului municipal și a pieții urmează reședința dinastică, în care palatul, izolat prin grădini, își desfășoară decorul. Arhitectura tinde să se piardă în amuzamente. Nimic mai străin de dogmele severe ale lui Vitruviu. Nimic mai străin de lumea romană decît acea Europă care filosofează și teatralizează.

În acest timp care durează cam două veacuri, Franța reluînd tema vitruviană în toată austeritatea ei, fără a renunța întru nimic la epicurism, fără a cădea în grandilocvență, fără a ieși din tema arhitecturală care e formă prin construcție, își precizează viziunea, precizîndu-și constrîngerile. Precizia tehnicei lapidare din Evul Mediu trece în formele clasice. Materialul nu va depăși niciodată forma, cum se întîmplă atît de des în Renașterea italiană. Verva nu va frînge liniile, nici sculpturile echilibrul. Formele nu se vor usca într-o voită puritate. Pură va fi de la obîrșie concepția toată. O operă franceză nu mărturisește tot din prima clipă. Lirismul e absent. Sensibilitatea reținută. Planurile ample provoacă volume echilibrate. Grădinile amplifică și în același timp conțin arhitecturile. Dacă Italia decorează, Franța organizează lumea ei măsurată și cumpătată, din care țîșnește pe alocuri măreția unei capodopere. Cu aceeași liniștită siguranță, Franța își realizează operele cu elemente făurite de dînsa în Evul Mediu sau cu elemente clasice readuse la iveală de italieni. Vitruviu e prezent la Versailles, cum sunt prezenți în literatură autorii greci și latini. Formele s-au precizat în Franța, ca și limba, ca și ideile, din iubirea de claritate.

De la Cambridge și Ducerceau la Mansard și Gabriel, formele tind mereu la o unitate de expresie. Se simte în Franța de atunci o hipersensibilitate a formei văzută numai la Atena în secolul cel mare.

Arhitectura franceză e înainte de toate civilă. Chiar bisericile zidite de regii Franței în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea sunt mai mult edificii ridicate la proslăvirea propriei lor glorii decît locuri de închinăciune.

Revoluția făcîndu-se în numele principiilor de libertate și egalitate civică, luînd Atena și vechea Romă republicană ca model ideal, va afirma și mai mult clasicismul antic.

Iar Imperiul cu Percier și Fontaine va încerca să reînvie nu numai formele dar și programele arhitecturii romane. Dar această atitudine e voită și dictată în cadrul unui program de guvernămînt. Vitruviu e studiat mai de aproape dar cu mai puțin talent. E aplicat într-un spirit arheologic, e luat ca model, nu ca temă. În cei doisprezece ani cît a fost imperiu, n-a avut cînd să-și facă experiențele constructive. Durînd, ar fi realizat lucruri măreție. Planurile palatului regelui Romei ne-au rămas. Ne-au rămas și arcurile de triumf, anunțînd arhitecturi care nu s-au mai construit.

Pe cînd Adams introducea arhitectura palladiană în Anglia și în America pe urmele barocului, neoclasicismul Imperiului francez cuprindea Rusia. În timp ce, cam peste tot, spiritul clasic obosit încremenea într-un formalism academic și convențional, care încetul cu încetul avea să fie înlocuit de un eclectism anarhic, cînd în Italia Renașterea începea a fi o amintire, un venețian arhitect ajungînd prea tîrziu la Roma pentru a mai construi, se devotă gravurii. Îl chema Piranesi. El începu prin a desena Roma papală din vremea lui cu splendidele sale contraste de volume, de ruine antice și de construcții ale Renașterii, de campanile și de cupole sau de coloane ridicîndu-se din învălmășeala ruinelor. Din acea învălmășeală începu a

deduce Roma imperială. Din fragmente și crîmpeie de monumente puternicul vizionar reconstitui o lume de forme pe care nimeni, nici măcar Michelangelo nu cutezase a le concepe. Viziunea lui depășește poate realitatea. Dar pentru a evoca o lume, pentru a o scoate din nimicnicia distrugerii, trebuie s-o depășești. El nu face o operă de arheolog dar de arhitect. El nu reconstituie, dar pe planul imens al visului său el reconstruiește în gravurile sale, făcînd palpabilă și vie, măreția romană. Viziunile sale nu sunt absurde nici grandilocvente. Nu depășesc posibilul decît pentru a-l face mai sensibil nouă. Piranesi e poetul pietrelor și al formelor ample. Evocările sale sunt un omagiu și o proslăvire a antichității romane. Perspectivele lui sunt scăldate în lumina nostalgică a ireversibilității timpului. Umbrele lui adînci sunt pline de sentimentul deznădejdii de a evoca forme care nu mai sunt decît în el. E ultimul supraviețuitor al unei lumi care fixează cu trăsături adînci săpate în aramă, a unor frumuseți care nu vor mai fi. E de fapt ultimul mare artist al Renașterii care își încheie opera cu „Carceri"-le, transpunere într-o lume infernală a setei sale de spații tumultuoase.

Goethe povestește în *Warheit und Dichtung* a fi citit pe Vitruviu în timpul lungei sale călătorii prin Italia. El mărturisește că această lectură l-a obosit din cale afară. Dar Goethe n-avea nevoie de Vitruviu pentru a descifra antichitatea. Formele aveau asupra acestui mare spirit o covîrșitoare influență. Mulajul unui capitel corintian văzut într-un muzeu german îi relevase într-o clipă toată plastica mediteraneană. Pentru Goethe, arhitectura era o metodă a gîndirii, o temă pentru cuget. El observa privitor la arhitectura romană ceea ce e adevărat pentru toate aspectele valabile în general ale arhitecturii, că frumusețea ei se naște din depășirea utilului. Ca și Novalis, el definește arhitectura ca o „muzică solidificată".

Răsfoind gravurile lui Piranesi din cartoanele sale, plimbîndu-se prin decorul francez al Germaniei de atunci, Goethe trăia sfîrșitul Renașterii și începutul erei moderne. Mai credea în permanențele armoniei și încă nu în progresul adițional. Trăise tumultul istoriei și cunoștea fragilitatea civilizațiilor. Totuși, era adînc convins că unele mari principii etice erau definitiv cîștigate umanității, cum îi păreau definitiv stabilite regulile clasice ale plasticei. Ideea unei totale răsturnări asemuitoare prăbușirii Imperiului roman sau căderii Bizanțului nu pare a se fi prezentat minții sale. De unde și puternicul optimism care emană din opera lui și care a fost larg împărtășit de contemporanii săi, optimism care s-a prelungit pînă la începutul acestui veac.

Noi, cei de azi, trăim într-o lumină tulbure între zi și noapte, întrebîndu-ne dacă roșeața zării e a soarelui apunînd, a soarelui răsărind sau a unui întins incendiu. Nu știm dacă vremurile care se apropie vor fi cuprinse de întunecimea unei nesfîrșite nopți, de flăcările mistuitoare ale distrugerii sau de lumina însorită a unei ere de pace harnică și fericită. Nu știm încă! Așteptăm înfrigurați, privind spre zarea devenirii noastre, făcînd experiențe de laborator. Orice trecut e azi mai departe de noi ca oricînd. Nimic nu e concludent pînă acum pe nici un teren a ceea ce se încearcă sau s-a încercat; iar cetățile pe care le ridicăm sunt anarhice decoruri, lipsite cu totul de măreție. Suntem îndreptățiți atunci a ne întreba care ar mai putea fi noțiunea de arhitectură.

Pentru Vitruviu arhitectura însemna a construi armonios și sensibil. „Cît timp avem un trup trebuie să locuim în case făcute de un suflet frate cu al nostru, care poate clădi fără suferință“ (Plotin).

Noțiunea de arhitectură e la fel legată de noțiunea individualității, cît și a comunității, deoarece una e consecința ceilalte. Dar omul e o ființă armonioasă. Se poate obiecta că orice

ființă, nu numai omul, e egal de armonioasă cu perfectul ei echilibru morfologic. Diferența cea mare între om și celelalte făpturi e că omul transmite această armonie spațiului său ambiant. El transpune inerenta lui tendință de organizare și, deci, de armonizare dincolo de nevoile sale stringente. Din această tendință de potrivire spațială s-a născut forma. Căci formă înseamnă, la origine, potrivirea sau fabricarea lucrurilor în mod cît mai eficient de om pentru om. *Homo faber* și *homo sapiens* s-au influențat alternativ. Căci nu poți înfăptui fără a gîndi și gîndul se naște la început din nevoia înfăptuirilor materiale. Arhitectura este, deci, înainte de toate, formă eficientă. Dar omul, un moment dat, depășește tehnicele pe care le pune la cale pentru satisfacerea nevoilor sale. Această depășire provoacă știința și arta, ambele dezinteresate. Dacă mintea umană nu s-ar fi lăsat ademenită de acest joc gratuit, e probabil că umanitatea nu s-ar fi diferențiat prea mult în regnul animal de celelalte specii. Această tendință de a se depăși mereu, de a căuta mereu dincolo de aparențe, dincolo de probabil, această neliniște comună tuturor marilor civilizații, a creat în lumea sensibilă forme cu valoare de simbol. Simbolurile nu sunt decît popasuri ale cunoașterii. Omul rezuma în cîteva aparențe nevoia lui de trecătoare securitate pentru a se avînta mai departe pe calea anevoioasă a științei. Pe această cale vrea semne de regăsire, care să marcheze permanența năzuințelor sale. În mijlocul naturii și a cosmosului el vrea forme care să-l cuprindă, forme în armonie cu dînsul și cu lumea pe care și-o reprezintă. Arhitectura e consecința acestei voințe, formă armonioasă, deci deplin eficientă.

Presupunînd că omul modern ar repudia în bloc trecutul care l-a format, negînd valoarea civilizațiilor apuse cu toate noțiunile morale agonisite pînă atunci; acest om ar păstra totuși cunoștințele științifice și empirismul tehnic, fiindu-i „utile“ pentru devenirea lui. Presupu-

nind că un astfel de om ar deschide *De Architectura,* oare, ar mai găsi el un sens regulilor emise în jurul armoniei ideale a templului? Ar mai avea toate acestea un sens pentru dînsul, un ecou în mintea lui? În primul rînd o dezavuare nu e niciodată totală. Fiecare om poartă în sine germenul unei apostazii. Și în decursul veacurilor unele cuvinte se încarcă de o putere aproape magică care le dau un prestigiu fecund și adesea operele provoacă exegeze mai însemnate decît conținutul lor. Dar arhitectura e legată de om chiar în erorile sale. Această interdependență creează anumite permanențe. Denumirile lor se pot schimba, regulile pot varia relativ. Permanențele rămîn. Nicăieri ele nu sunt mai aparente decît în clara viziune a concepției mediteranee, căci nicăieri mai mult decît în lumea greacă-latină n-a coincis mai bine voința de a gîndi clar și de a înfăptui cu preciziune.

Dar, circumscriem noțiunea de arhitectură la arta de a construi spații adăpostind și limitînd armonios viața oamenilor, elementele din care se compune această artă fiind: Ordonarea, Dispoziția, Euritmia, Simetria, Convenienta și Distribuția. Tratatul lui Vitruviu se situează în lumina invariabilă a prezentului etern. Căci nu enunțarea regulilor au atît însemnătate, cît atitudinea arhitectului antic de a găsi omului echivalențe spațiale care să-i amplifice și totodată să-i armonizeze prezența. Distribuția și Dispoziția formează pentru noi ideea de compoziție, adică de alegere și prevedere, imaginație și cunoaștere. Compoziția are drept consecință ivirea în spațiu a formei care se ordonă după euritmia care este cadență și raporturi de comună măsură la care se ajunge prin simetrie, adică acordul armonios și corelația părților. Vitruviu vrea în primul rînd limitarea pînă la anulare a hazardului în arhitectură. A construi e consecința unei idei care nu trebuie să acționeze asupra materiei decît după ce a fost în întregime precizată în spații euclidiene. Anti-

chitatea clasică limitează temele și centrează efortul creator asupra uneia inițiale: templul, care va rămîne ca o invariantă a preocupărilor arhitecturii clasice. Templul e reprezentarea unui arhetip spre care tind cu mai multă sau mai puțină perfecție toate templele concret realizate, constituind un spațiu intermediar între om și cosmos.

Celui care cugetă asupra arhitecturii, tratatul lui Vitruviu prezintă suma experiențelor unei civilizații care credea în veșnicia ei, care credea în extrema noblețe a făpturii umane, în virtuțile acestei făpturi și în puterea ei creatoare de armonii demne de zei. Prin geometrie, muzică și arhitectură omul trăia în armonia numerilor pe plan imuabil străin destinului.

De Architectura mărturisește o adîncă securitate morală, o plenitudine a convingerii. (La Vitruviu șovăielile sunt numai verbale). Noi, care trăim într-o epocă în care se face procesul oricărei noțiuni, oricărei forme, în numele progresului, care, izolați în personalitatea noastră n-avem pentru stabilirea formelor decît indicii rudimentare a unor tehnici în plină evoluție, privim sceptic și ironic la atîta seninătate. Dar totuși seninătatea trebuie recucerită și materia stăpînită. Nu trebuie să uităm că permanențele și invariantele arhitecturii sunt în noi și nu în materialele pe care le mînuim. Diferența între omul antic și noi e că dînsul putea măsura dinainte consecințele invențiilor sale. Arhitectura vremurilor noastre își va găsi măreția cînd arhitectul va stăpîni din nou materia. Pentru prima oară în istoria lumii omul pare a fi fost depășit de invențiile sale. În loc de a le domina el caută să se adapteze lor, e deformat de ele și deformează arhitectura în consecință. Dar totuși invariantele sunt în noi. Și cerul are stele fixe. Nu totul e necesarmente mișcare și schimbare. Omul se schimbă mai puțin decît crede și se chinuie pentru a se schimba. E atîta obscură și grea permanență în fiecare din noi. Se schimbă în parte subiectele asupra cărora se

exercită gîndul, dar metoda de a gîndi e aceeași. Și metoda de a gîndi spațiile și formele arhitecturale e deplin formulată în „Vitruviu". Era templului s-a încheiat de mult. Templul a devenit pentru noi ideograma perfecțiunii arhitecturale. Pe alte căi, alte arhitecturi au realizat alte forme, mai măreț poate, dar nu mai perfecte. De aceea n-au valoarea ideală a templului. Depășind în aparență posibilul și-au limitat semnificația. Cutezanța marchează un moment. E o piatră de hotar a posibilului. Cumințenia echilibrului ordinelor antice exprimă pasiuni duse în adîncime. E voita sforțare de a se menține în posibil, exprimînd cu simplitate suma năzuințelor de perfecțiune pe care omul le dezvoltă în sine într-un mediu civilizat.

Progresul e continuă devenire. El lasă în drumul lui opere neisprăvite și informe în căutarea unor combinații și invenții mereu noi. Dorința de perfecțiune e oprirea pentru adîncirea și amplificarea unei împliniri a spiritului. Perfecțiunea nu socotește cu timpul.

Antichitatea optase pentru perfecțiune.

9 decembrie 1947.

CE ESTE UN MONUMENT ISTORIC

Nevoia de a păstra construcțiile vechi ca mărturii ale unei civilizații trecute și ca documente ale unor epoci încheiate, dorința de a face un inventar și o clasificare a acestor edificii sunt o consecință a importanței pe care o luă istoria și istoricismul în cultura și în moda ultimului veac și a felului științific în care studiile istorice se făcură.

Fără a se mărgini numai la urmărirea cronologică a faptelor și a evenimentelor, dar îmbrățișînd și cultura cu toate năzuințele unui neam, era firesc ca istoricii și, în general, oamenii de cultură să vază în monumentele de pe vremuri însăși materializarea istoriei. Considerîndu-se astfel lucrurile, se poate spune că fiecare țară poartă pe teritoriul ei aspectul plastic al propriului său trecut.

La acest interes istoric se adaugă sau se suprapune adesea valoarea pur artistică a monumentului. Această valoare poate depăși cîteodată semnificația istorică, înfățișîndu-se ca un exemplu de tehnică și de frumusețe.

Astfel s-a născut noțiunea de monument istoric.

În civilizațiile antice, în care tehnicele variau puțin și în care o tradiție aproape imobilă fixa formele prin reguli ferite de mode și de influențe, monumentele erau păstrate numai

pentru utilitatea lor, fiind înlocuite sau părăsite cînd nu mai corespundeau funcțiunii pentru care fuseseră ridicate. Roma imperială fu lipsită de milă pentru cea antică, încercînd a distruge cît mai mult cadrul păgînismului. La rîndul ei Renașterea nesocoti arta perioadei precedente. Fiecare epocă se impune cu noul ei avînt, distrugînd o mare parte din zestrea trecutului. Față de aceste continue distrugeri și față de riscul de a pierde încetul cu încetul toate tezaurele de artă, față de interesul mereu crescînd pe care-l aveau popoarele pentru istoria lor, față de rîvna cu care istoricii încercau să studieze și să evoce trecutul, se născu acest interes întîi romantic și pe urmă științific și lucid pentru vechile monumente.

Teritoriul României este acoperit de monumente din epoci diferite, începînd cu cea mai depărtată fază și terminîndu-se cu construcții făcute într-o vreme relativ apropiată de a noastră, care toate sunt în legătură cu istoria, fie a poporului român fie a popoarelor care au trecut pe acest teritoriu sau care au conlocuit sau conlocuiesc cu noi.

Toate aceste construcții: așezări, cetăți, castele, case, biserici, mănăstiri, fîntîni, hanuri, conace, cule, palate, turnuri, mausolee etc. dau țării o specifică înfățișare și un anumit caracter pe care noi avem tot interesul a-l păstra și chiar datoria de a-l menține, pentru a-l transmite mai departe celor care ne vor urma.

E vorba de conservarea într-o anumită măsură a fizionomiei unei țări și în același timp de păstrarea unor documente istorice și artistice.

Atît ar fi de spus dacă ne-am limita la o definiție generală, de dicționar, a monumentelor istorice. Dar cu formularea aceasta a unei noțiuni relativ simple se nasc o serie de probleme subsidiare și de contradicție în interpretarea însăși a conceptului de monument istoric. Afară de istorie și de arheologie, monumentele istorice, sau cel puțin unele din ele, au puternice

legături cu folclorul și cu legenda, această expresie literară a folclorului, nu destul de cercetată dar nu mai puțin valabilă ca însăși istoria. Căci legenda este expresia folcloristică a istoriei, este interpretarea istoriei făcută direct de către popor. Și aceste legende se leagă de locuri, de ape, de munți și de monumente.

Povestea atît de poetică a lui Ler-Împărat e în legătură cu moartea lui Goleiu la Rîșca, cetățile și șoselele uriașilor, Valul lui Traian, legenda lui Radu Negru, cetatea de la Căpățîneni făcută, se zice, de Vlad Țepeș cu locuitorii unui oraș pe care a vrut să-i pedepsească pentru că-și bătuseră joc de un frate al lui, Sfîntul Nicodim însoțit de schivnicii lui socotit ca întemeietorul așezării de la Tismana, mănăstirile Vodița, Topolnița, Gura Motrului, Cioclovina și altele, amintirea femeii de la Sucevița care cără 30 de ani piatră pentru a ispăși un păcat, umbra lui Mircea la Cozia, Ștefan cel Mare care purtă 40 de războaie și zidi 40 de biserici, jertfa meșterului Manole, Daniil Sihastrul, pusnicul de la Slatina, toate acestea și multe altele animă peisajele văilor și șesurilor românești dînd un înțeles mai viu ruinelor și vechilor lăcașuri.

Nu știu care poet sau filosof a făcut această comparație a lucrurilor vechi, care au rămas mult timp în ambianța vieții intense și a dramelor istorice, cu bobinele Ruhmkorff care, așezate într-un mediu electromagnetic se încarcă pînă la saturație cu un potențial electric pe care pe urmă, multă vreme, îl redau prin iradieri. Această imagine, dacă nu exprimă poate un adevăr științific (de altfel așa de puține lucruri se explică numai prin știință) ajută a înțelege acea îmbogățire pe care lucrurile și îndeosebi monumentele le primesc prin uzura vieții. Și ele se încarcă de un potențial de viață și de înțelesuri subiective care dau peisajelor în care sunt așezate o mai amplă semnificație și celor care le cercetează un interes care le

depășește forma, ademenind cugetarea spre simbol.

Arheologii care, ei, sunt oameni de știință nu aprobă această osmoză între subiectivitate și obiectivitate. Pentru dînșii un monument istoric este un document și nimic mai mult, un document depus în dosarul istoriei care e gata a fi deschis oricînd pentru eventuale procese. Oricît e de valabil punctul de vedere al arheologilor, el nu e complect. Un lucru viu nu este, nu poate fi, numai un document sau o piesă muzeistică.

Pentru a demonstra acest lucru aș vrea să analizez cîteva monumente a căror semnificație e universală și care se ridică peste negurile timpului ca gigantice pietre de hotar ce demarchează lumea năzuințelor de aceea a posibilului. Am ales cele care-mi par mai reprezentative și anume: Kremlinul, Vaticanul și Versailles.

Cetatea Kremlinului, cu zidurile, palatele, turnurile, piețele și bisericele sale, unul din cele mai mari și mai întregi ansambluri arhitecturale care există, e o lume de forme care în masiva sa măreție întruchipează toată istoria Rusiei de la grelele și eroicele începuturi ale statului Moscovei pînă în zilele noastre, fiind și astăzi ca acum multe veacuri puntea de comandă a unui stat gigantic. Cred, deci, că atunci cînd e vorba de Kremlin e greu să-l reduci la un document sau mai bine zis la un ansamblu de documente arheologice și istorice. Pentru fiecare rus siluetele turnurilor, domurilor și clopotnițelor Kremlinului care se desenează pe cerul cețos al Moscovei sunt, în același timp, un subiect de mîndrie și de meditație, un semn de solidaritate a unui întreg popor și totodată ideograma cuprinzătoare și reprezentativă a unității lumii rusești. Înainte de a fi un complex de forme lapidare Kremlinul a fost o cetate de pămînt și de lemn care s-a fasonat încetul cu încetul primind marca

evenimentelor, pecetea vremurilor și stigmatele gloriei. E o vastă cronică ticluită în forme, o poveste de piatră ilustrînd un șir de lupte, o epopee. În ea s-au întîlnit influențe multiple venite din Orient cu cele Occidentale, acolo formele romanice, bizantine, armenești și persane au contribuit la crearea unei plastice care s-a menținut mereu pe o linie hotărît decorativă, primind într-un tîrziu sugestiile Renașterii și chiar ale Barocului, acolo și-au lăsat urma toate marile personalități ale istoriei rușești precum și toate evenimentele pe care le-au provocat sau suportat.

Pe malurile Tibrului, în inima Romei, centrat de cupola lui Michelangelo, avînd drept bastion înaintat Castelul Sant-Angelo care fu odată mormîntul împăratului Aurelian, cetatea Vaticanului se ridică aproximativ pe dreptunghiul (pe vremuri hotărnicit de un canal) al necropolei eroilor Imperiului roman, limitrofă cu grădinile lui Antoniu, la capătul fostei *Via triumfala* pe care o urmau căpeteniile de oaste cînd se întorceau învingătoare în capitala lumii mediterane. Cetatea poartă numele unuia din cele șapte dealuri ale Romei pe care se ridica în antichitate altarul păcii.

Castelul Sant-Angelo fu timp de cinci veacuri bastionul cel mai însemnat al Romei. Toate războaiele, asediile sau răscoalele îl atinseră și îl mutilară.

Iar basilica Sf. Petru, vorbesc de prima, a fost ridicată pe locul unei capele, lîngă circul lui Neron, pe aria unui vechi cimitir de către împăratul Constantin. Acest edificiu dură unsprezece veacuri. Pe la 1450, amenințînd a se prăbuși de vechime și de uzură, Papa Nicolae al V-lea însărcină pe Bernardo Roselino și Leon Battista Alberti cu facerea planurilor unei noi basilici. Între timp Bramante stabili planul care fu reluat de Michelangelo, Sangallo și Baldasare Peruzzi după încercările lui Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo da Verona și Rafael. După moartea lui Michelangelo, al cărui

punct de vedere se impusese și a cărui personalitate domină pe toți ceilalți mari arhitecți, opera sa a fost terminată de Giacomo de la Porta și Vignola care încheiară cupola, pe cînd Pierro Ligorio și Carlo Moderno revenind la planul lui Rafael prelungiră nava basilicei, edificînd peristilul și fațada în fața căreia avea să se dezvolte magistrala piață a cavalerului Bernin.

Alături de basilică, începînd din secolul al V-lea se construi în etape succesive și fără un plan prestabilit palatul Vaticanului cu grădinile și curțile sale, care avea drept scop să fie reședința suveranilor în pelerinaj la Roma. Acolo locui Carol cel Mare cînd fu uns împărat. Dar pînă la întoarcerea papilor din Avignon, adică pînă în 1377, palatul tiranilor era reședința stăpînilor Romei. Numai după această dată Vaticanul deveni palat rezidențial. În secolul al XV-lea se construi Capela Sixtină și faimosul Belvedere, de o măreție cu totul romană, a lui Bramante. Din aceste momente și pînă aproape în zilele noastre mai toți marii artiști ai Italiei colaborară la ridicarea și decorarea acestui ansamblu de palate, cu scările lor monumentale, bibliotecile, sălile de muzeu, grotele și subteranele, în care se înghesuiesc morminte, statui și fresce din Antichitate și Renaștere. Începînd din secolul al XV-lea, Vaticanul fu refugiul antichității și marele vestibul al lumei unde se întîlneau și se întîlnesc încă pelerinii și călătorii de pretutindeni. Ca și Kremlinul, Vaticanul e o lume de forme, de amintiri și de fetișuri în care fiecare veac și-a spus cuvîntul cu vervă. Vaticanul cu basilica lui nu e numai un produs al Renașterii, dar și o înviere, o reactualizare a Romei antice într-un spirit universal, *o sinteză a permanențelor mediteraneene.*

Pe un deal de lîngă Paris, prezentînd forma unei terase naturale, în mijlocul domeniilor regale pe care pădurile se întindeau dese și neexploatate, mahmurul Ludovic al XIII-lea ceru

lui *Mansard l'ainé* să ridice un castel de vînătoare în acel stil atît de caracteristic epocii, cu jocuri subtile de cărămizi și piatră peste care se răzima un acoperiș înalt, de ardezie albăstrie. Cînd fiul său preluă regalitatea, această terasă naturală fu transformată într-o vastă scenă pe care aveau, timp de mai bine de un veac, să se desfășoare fasturile regalității după o etichetă riguroasă regizată cu aceeași teatrală metodă ca operele lui Glück și baletele lui Luly. Aducîndu-și aminte de pericolele prin care trecu cînd era copil, pe vremea frondei, din cauza neastîmpărului unei nobilimi intolerante în drepturile sale feudale, vrînd să domesticească această societate, s-o ție în frîu și s-o aplece în fața cultului solar al persoanei sale, Ludovic al XIV-lea construi această gigantică scenografie în care era în același timp maestru de balet și actor principal.

Contrar Kremlinului și Vaticanului, Versailles este unitar, operă a unei singure concepții riguroasă, logică și clară ca un postulat a lui Descartes sau o prolegomenă a lui Spinoza. Palatul a cărui centru de gravitate e vechiul castel de vînătoare, își dezvoltă masele într-o uluitoare simplicitate si o vrută monotonie exterioară, pe cînd pe dinăuntru e căptușită cu lemne prețioase, bronzuri și marmore colorate care încadrează picturi, sculpturi și oglinzi. E și astăzi cel mai mare palat al lumii la care au conlucrat toți marii arhitecți, pictori, și sculptori francezi și chiar străini din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. În fața fațadelor se întinde marea terasă cu oglinzile sale de apă de unde pornesc, ca razele solare în toate direcțiile, alei și drumuri ce se leagă între ele, prin alte alei și alte drumuri. Această schemă solară s-a întins pe vremea aceea de mari realizări administrative și edilitare asupra întregei Franțe. Ludovic al XIV-lea în autocratismul lui avea concepții romane de coordonare, armonizare și dominare care sunt rezumate la

Versailles ca într-un cod de legi ilustrat prin forme.

Aceste principii centralizatoare și acea logică geometrică avea să fie reluată de revoluția franceză. Versailles a rămas ca o concepție ideală a spiritului francez, ca o sinteză a posibilităților creatoare ale unui neam, ca o imagine optimă a unui program realizat pînă la ultima consecință a unei logici de o excepțională luciditate.

Versailles însă nu mai e decît un muzeu și un parc din care viața s-a retras, animat doar din cînd în cînd de nostalgia poeților și a pictorilor. Versailles e însă o școală de înaltă estetică artistică și a rămas un exemplu de mare compoziție, poate cea mai coordonată compoziție din toată arhitectura.

Să ne întoarcem, acum, la modestele monumente de la noi. Dacă în țara noastră nu apare un edificiu care să reprezinte și să înfățișeze istoria țării, există totuși o categorie de monumente care în speciala lor orînduire și frumusețe caracterizează trecutul nostru și istoric și cultural. Vreau să vorbesc de marile cetăți mănăstirești din Moldova și Muntenia. Nu voi încerca să descriu monumente și locuri prea bine cunoscute. Vreau să atrag atenția că această serie de monumente care au fost construite în decurs de cinci veacuri în văile Carpaților, cuprind o concepție originală și o tradiție de ordine și de armonie care a știut să realizeze la scară mică echilibrul unei monumentalități potolite. În alte conferințe ținute în același cadru am vorbit de particularele lor caracteristici. Aceste monumente, sau mai bine zis aceste ansambluri, exprimă clar tendințele politice și intelectuale ale trecutului nostru, precum și voința noastră istorică de a persista în năzuințele noastre pe teritoriile fasonate de noi în lunga noastră luptă de supraviețuire.

Monumentalul nu este necesarmente dimensional. Țările românești, afară de Ardeal, n-au

fost atinse de fasturile Renașterii. Din coarna de abundență a acestei epoci nu ne-au parvenit decît fărîmituri aduse de vînturi adesea pustiitoare. Claustrați în tehnicele și concepțiile monarhismului bizantin nu ne-am întins peste puterile sărăciei noastre materiale. Din opreliștele puse de istorie ne-am format. Suntem produsul dificultăților și suferințelor noastre. Ceea ce ne-a parvenit, ceea ce am păstrat, ceea ce formează baza concepțiilor noastre e mărturia unui echilibru mediteranean complectat de influențe nordice și îmbogățit de flora orientală.

Pe cînd Ardealul marchează extrema limită a tuturor fazelor plasticei occidentale cu burguri, castele, palate și biserici fie romanice, fie gotice, fie ale Renașterii ce se ridică străine de arta poporului, în Moldova și Muntenia influențele culturilor de peste hotare sunt asimilate și arhitectura monumentală se dezvoltă în perfectă armonie și într-o totală simbioză cu artele populare, dînd opere de o incontestabilă originalitate, apărînd ca ultima consecință a unui efort colectiv care dă peisajului românesc un stil aparte.

Multe din aceste mănăstiri își continuă viața seculară, regizînd peisajul românesc. Ele nu apar ca obiecte moarte, bune de vizitat de către turiști dar ca o încheiere, ca o trăsătură hotărîtoare în fizionomia țării.

Sunt, bineînțeles, multe alte categorii de monumente istorice. Nu este cazul aici de a stabili ierarhia lor. Vreau să spun numai că atunci chiar cînd adesea ne par fără importanță prin multiplicitatea lor ele pot, cum e cazul caselor unor orașe vechi, să contribuie la caracterul de ansamblu a unui peisaj, a unui oraș sau a unei regiuni.

În privința monumentelor vechi de orice soi, nimic nu este neglijabil. Bineînțeles că nu toate pot fi salvate. Actualitatea are imperativele sale nevoi. Dar în problema monumentelor istorice trebuie avut în vedere seriile reprezentative în primul rînd, adică acelea care

dau unei țări conștiința trecutului propriu. Căci istoria unei țări este un contract, un mare contract colectiv care creează pentru fiecare cetățean obligațiuni permanente care se repetă din generație în generație. Iar monumentele istorice, între altele, au drept menire să aducă aminte fiecăruia de acest contract cu inerentele sale îndatoriri și drepturi. Aceste monumente sunt prin excelență forme „informante" semnale și chemări. În plus de asta ele sunt cîteodată perfecte opere de artă.

Iată-ne, deci, foarte departe de noțiunea de document arheologic. Da, un monument istoric este și acest lucru, dar nu înainte de toate. Este inutil a-ți ignora trecutul oricît de amar ar fi, fie ca individ, fie ca popor.

Pentru o bună igienă morală nici trecutul nu trebuie să fie o obsesie ca la anumiți indivizi și la anumite popoare, dar nici acest trecut nu trebuie *d-a plano* repudiat. Un ins are nevoie de amintiri, precum un popor de istorie. Și istoria are nevoie de forme concrete și evocatoare. Aceste forme sunt monumentele istorice care dau cronicelor mai multă realitate și legendelor mai mult înțeles.

Monumentele istorice marchează intervenția în timp a omului în treburile naturii. În lupta de domesticire a acestei naturi se creează aspectul unei țări. Natura evoluează încet nepăsătoare de timp, ca o serie matematică sau o progresie aritmetică. Intervenția omului se face prin pulsații violente și grăbite în succesiunea lor ca o progresie geometrică. Și pe urmă este în firea omului de a se căuta el însuși cu înfrigurare peste tot și în toate.

Monumentele istorice mai au și rolul de martor în dezvoltarea unui popor, martor de ceea ce s-a făcut atunci în comparație de ceea ce se face azi și de ceea ce s-ar putea face mîine.

Aș fi trebuit poate să vorbesc de tehnica și de principiile restaurărilor și de controversele ridicate de restaurarea monumentelor istorice. Dar am vrut înainte de toate să anali-

zez însăși noțiunea de monument istoric. Tot analizînd această noțiune îmi dau seama că analiza mea e departe de a fi completă. Am vorbit de monumente în legătură cu istoria unui popor sau de un interes universal. Dar există și monumente fosile, atît de vechi și de străine nouă, atît de informe și de neînțeles, încît nu mai au aproape nici o legătură cu omul pe care-l cunoaștem, nici o legătură cu popoarele care și-au înscris numele în istorie. Acelea într-adevăr nu mai sunt decît documente care privesc exclusiv pe oamenii de știință.

Dar eu am încercat în fața d-voastră a trata problema în arhitect.

O mare competență în monumente istorice îmi spunea odată: pentru a face o bună restaurare trebuie să uiți că ești arhitect. Dar pentru noi în special care avem sarcina a ocroti aceste monumente cred că suntem îndreptățiți a da prioritate tuturor formelor al căror conținut face parte integrantă cu aceste forme. Un pedant din secolul trecut a vorbit de forme fără fond. De ce nu s-ar vorbi și de fond fără forme sau de un fond în căutarea unor forme. În orice caz, în artă forma are totdeauna un conținut, fie el cît de inconsistent și o formă este întotdeauna produsul unui conținut, consecința lucrului pe care-l conține. Și pe urmă, mai sunt și forme care și-au pierdut conținutul vechi, primind un conținut nou. Acest fenomen e fatal. În decursul vremurilor obiectele și monumentele schimbă de utilitate și de semnificație. Fiecare epocă vede altfel istoria. Revoluționarii francezi au vrut să taie parcul din Versailles și să radă palatul. Acum un veac, la noi, mănăstirile cele mai frumoase erau transformate în pușcării. Dogele Morozini, datorită iscusinței unui artilerist german, a zvîrlit în aer Parthenonul în care turcii instalaseră un depozit de pulbere.

Datorită tehnicității moderne toate țările merg spre o unificare în aspectul lor. Fabricile, șoselele, podurile, orașele tind a semăna

în toate țările, în căutarea aceluiași confort mecanizat. În vederea acestei egalizări de aspecte e bine ca din timp să se salveze ce se mai poate din elementele de diferențiere ale popoarelor care vor putea poate în viitor polariza vlaga lor creatoare.

Printre aceste elemente sunt și monumentele istorice de arhitectură.

20.I.57.

CONSIDERAȚII DESPRE PEISAJ

Nimic nu e mai schimbător și mai efemer decît un peisaj. Nu numai natura e schimbătoare dar și omenirea care trăiește răspîndită în ea își face simțită continua acțiune, fie corozivă, fie constructivă.

Noțiunea însăși de peisaj, și mai ales de peisaj natural, spre diferențiere de cel artificial, creat de om, cum sunt arhitecturile și grădinile, este relativ nouă. Multă vreme omul era aproape exclusiv preocupat de dînsul, de pasiunile și aventurile sale, pentru a-și opri privirea asupra naturii. Cînd vorbea despre el sau despre semenii lui în epopee sau alte povestiri, schița strictul necesar al ambianței naturale. Crea un cadru acțiunii și prin cîteva imagini sumare căuta să evoce o atmosferă. Omul antic se simțea în securitate doar în dosul zidurilor cetății. Cu toate că dădea în închipuirea lui figuri umane vînturilor, izvoarelor, apelor, mărilor, munților, nu acorda încredere prea mare acestei naturi, cînd ademenitoare prin surîsurile sale însorite, cînd dezlănțuitoare de înfricoșătoare și periculoase furtuni. Peisajul omului antic a fost aproape exclusiv cetatea. Cînd recitim *Iliada* sau *Odiseea,* cîte descrieri de locuri întîlnim, de cîte ori ne vorbește oare iscusitul Odiseus de natură și de fenomenele și de înfățișările sale? Prea puțin. În lupta lui cu oameni și cu zei, elementele naturii

sunt privite numai atunci cînd se ridică ca piedici în fața voinței sale. Nici măcar de frumoasa Itaca nu pomenește Ulise altfel decît de un loc dorit, întrevăzut prin negura nostalgiei. La fel a fost omul medieval și al Renașterii. Acest lucru se adevereşte și în plastica lor. În pictura antică sau ce a rămas din ea, în marea pictură a Renașterii, peisajul nu există ca subiect în sine, nu există decît ca un acompaniament în general minor. Nu mai vorbesc de pictura bizantină în care e aproape absent. Eram ispitit să afirm că peisajul ca temă artistică e o creație a omului modern dacă nu mi-aș fi adus aminte la timp de îndepărtatul Orient și de pasiunea lui pentru grădini și de toate încîntătoarele sale paradisuri artificiale. Căci în acele întinse ținuturi ale lumii care sunt deșertice și stîncoase, brăzdate de ape puține și copleșite de o lumină nemiloasă, omul a creat ceea ce nu-i dădea natura, adică răcoare și umbră. Căci grădinile fabuloase sunt un produs al deșerturilor. În țările acoperite de păduri sau de văi mănoase și verzi, omul se retrăgea în fața îmbelșugatei naturi vegetale în spatele zidurilor sale, creîndu-și un peisaj organizat arhitectural într-o geometrică spațialitate, dar în acele țări în care natura e aspră, arsă și săracă, omul a cuprins în interiorul zidurilor cetăților acea natură absentă într-altă parte. Orientul, din Egipt pînă în Japonia timp de o veșnicie, n-a visat decît grădini în opoziție cu natura înconjurătoare. Occidentul, pînă în vremurile apropiate a trăit retras în spatele zidurilor orașelor aruncînd peste crenele sfioase priviri spre adîncimea pădurilor pe care le simțea populate de jivine răufăcătoare ... Chiar în secolul al XVII-lea găsim încă autori care se cutremură în fața singurătății priveliștilor de îndată ce se îndepărtau puțin de oraș. Primele parcuri din jurul castelelor nu erau decît păduri în care se tăiau alei prin care galopau vînători. Iar parcurile italienești ale Renașterii stabileau armonioase simetrii într-o natură excepțional de

blîndă, saturată de amintiri ale antichității. Aceste privelişti care se compuneau atît de frumos cu arhitecturile cuprinse în ele, această perfectă colaborare între năzuințele umane și natură au ademenit pe unii pictori să considere peisajul ca un subiect în sine, în care omul este exterior subiectului în calitate de contemplator. În tablou protagoniștii dramei nu mai sunt necesarmente personaje din mitologie sau *Biblie,* dar însăși copacii, stîncile, izvoarele, depărtările în care făpturile umane sunt la rîndul lor accesorii menite numai să anime privelişte a. În cazul cel mai fericit artiștii vor găsi în compoziţiile lor un echilibru între personajul uman și natură. Astfel se naște naturalismul romantic în care omul se complace în fecunde contemplații, privind cetatea pe dinafară și considerînd hoinărelile lui ca adevărate evadări din rutină și cotidian. Drumurile lumii se deschid înaintea lui și călătoriile vor da naștere unei întregi arte și literaturi. În același timp, o dată cu epoca modernă și cu apariţia industriilor care depășesc cadrele vechilor bresle, problemele urbanismului vor depăși și ele simplele preocupări de plastică arhitecturală. Încetul cu încetul însă omul, în regiunile civilizate ale lumii, va avea din ce în ce mai mult o acțiune hotărîtoare asupra naturii geografice, fasonîndu-și regiunile unde s-a stabilit după năzuințele și nevoile sale. Căci omul, prin acțiunea lui, transformă tot, chiar și munții. Nu numai invaziile și războaiele transformă și pustiesc, macină sau zdrobesc natura, dar însăși viața economică a unei țări schimbă în fiecare zi, sub ochii noștri, ceea ce credem noi imuabil.

Cînd citim, de exemplu, pe vechii noștri cronicari care ne povestesc de luptele din pădurile Vasluiului, din vremea lui Ștefan cel Mare și pe urmă facem acum drumul dintre Iași și Vaslui fără a întîlni aproape nici o pădure și trecem ceasuri întregi prin vîlcele înconjurate de chelia unor movile arate toate pînă

în creștet, ne dăm seama cît de mult se poate schimba o țară. Ceea ce caracteriza țările românești pe vremuri erau pădurile. Ceea ce o caracterizează azi sunt arăturile. Și pădurile Carpaților sunt pe cale acum să devie o amintire. Ele erau doar cele mai vestite păduri din Europa.

Dacă facem cu avionul drumul dintre București și Iași și privind de sus aceleași movile ale Moldovei, observăm că pe crestele acelor înălțimi pămîntul negru vegetal a fost spălat. Apar peste tot petele galbene de lut steril. Oamenii arînd mereu, contrar celor mai elementare principii agricole, peste creasta dealurilor tăind liniile de nivel în loc de a le urmări, au prilejuit spălarea părților înalte, pămîntul fecund fiind adunat în văi. De aceea, cînd facem același drum primăvara sau vara, fondul văilor vor apărea ca niște pete de verdeață, creasta luînd dimpotrivă aspectul deșertic al stepei sărace. Cînd s-a făcut prima expropriere, din motive de convenienţă facilă s-au tăiat felii de moșii pentru plugari piezișprin dealuri, obligînd pe plugari să-și ducă brazda paralel cu latura mai lungă a hotarului. Și astfel fiecare brazdă a devenit o albie prin care ploile au spălat pămîntul roditor. Astfel încetul cu încetul, văzută de sus, Moldova a luat un aspect de scoarță uzată, căci și țările se uzează cîteodată, chiar mai repede decît oamenii.

Cînd facem o călătorie vest-est prin România privind întîi de sus vechile orașe și tîrguri ardelenești cu turlele și clopotnițele lor punînd accente de energie prin turmele strînse ale acoperișurilor de țiglă rumenii și armoniosul curs al apelor șerpuind pe întinse văi hotărnicite de munți care marchează naturale hotare între regiuni ce au fiecare un caracter aparte, toată țara Transilvaniei apare văzută de sus ca o țară veche și pașnică apărată de cetatea Carpaților. În clipa în care depășim creasta Carpaților, totul se schimbă. Șesul sau ondulația movilelor joase se întind sub apăsarea luminii pînă în

zare. Și norii își schimbă formele imitînd parcă priveliștea de dedesubtul lor. Apele curg anarhic în voia soartei provocînd ravagii pe malurile lor, înnisipînd ogoare sau cărînd și îngrămădind bolovani prin iazuri sau lunci. Acoperișurile de tablă ale orașelor apar prin petele prăfuite de verdeață cu tonurile lor de acuarele decolorate pe cînd satele, acoperite cîteodată cu șiță, se înșiră liniar pe dîra geometrică a șoselelor sau își adună casele prin vîlcele. Sub arșița marii lumini de vară, copleșită de imensitatea cerului său saturat de soare, țara apare ca efemeră și incertă, trăind sub amenințarea nestăvilitelor elemente ale naturii, mare bulevard al istoriei unde atîtea au trecut în vremuri fără a se opri.

Cortina grea a Carpaților a fost hotarul a două lumi timp de întunecoase veacuri. Totuși, ea a rămas permeabilă graiului și datinei care au păstrat unitatea poporului român.

Dar, pe cînd de o parte sunt peste tot vechi cetăți și orașe care au avut timpul și prilejul să primească patina vremii, în cealaltă parte doar micile cetăți mănăstirești și biserici au supraviețuit furtunilor istoriei. Afară de puține orașe care au păstrat ceva din mîndria medievală, în peisajul nostru urban totul e improvizat și precar. Și totuși, acest peisaj răvășit de cursul anarhic al apelor, care surpă rîpele, inundă sau înnisipează livezile și își mută malurile cu fiecare revărsare, în aceste întinderi unde apărarea pădurilor a dispărut, lăsînd vîntul să chiuie prin copaci, în aceste spații de șesuri, movile ori munți s-a strecurat gîndul unitar al unei prezențe care se înfățișează prin arta de a construi a țăranului. Minoră dar tenace, această artă apare ca o temă continuă, răspîndind cu casele sale văruite pete de lumină prin frunzișuri sau lanuri. Aceste mărunte și masive construcții creează o permanență a spațiului mioritic și imprimă un caracter aparte totodată de vechime și de continuă reînnoire a acelorași forme. Căci adevărata durată e poate mai mult me-

reu stăruitoare reîncepere a acelorași teme decît statica permanență. În această materializare a tendințelor temperamentale a unui neam, mai voluntarele forme ale bisericilor sau ale cetăților mănăstirești apar ca o finalitate.

Acest peisaj, așa cum ne-a parvenit este, deci, un rezultat al acțiunii omenești asupra primitivelor spații geografice, și, în reacțiune, o continuă influență a naturii asupra omului. Organizîndu-se, omul caută peste tot să domesticească natura, să domine elementele. Natura la rîndul ei îl limitează și, mai mult decît asta: îl fasonează. Imperativul climateric și geografic regizează viața locuitorului unei regiuni. În tendința lui de organizare omul tinde spre forme. Și aceste forme se nasc din lupta împotriva piedicilor pe care omul le întîlnește în drum și a condițiilor de trai care rezultă din această luptă. Omul construiește case, taie din păduri cît îi trebuie, trasează drumuri, aruncă poduri peste ape, ridică cetăți, orașe, temple, plantează grădini, construiește porturi, taie terase în stînci, nivelează, schimbă formele movilelor, chiar ale munților dacă trebuie, construiește munți dacă îi lipsesc pentru ca pe urmă să distrugă, să răstoarne și să ardă tot ce a făcut și ... să reînceapă altceva. Din toate acestea se naște peisajul, atît peisajul general, adică fizionomia unei țări, cît și a unui parc sau a unei modeste grădini. Mă gîndesc că umanitatea în ansamblul manifestărilor sale inconsecvente și contradictorii își caută, poate mînată de cele mai elementare și adînci instincte, un echilibru total asemănător celui al albinelor, care prin rezolvarea tuturor problemelor vitale și spirituale, îi va permite să reintre în viața vegetativă din care a scăpat poate pur și simplu din întîmplare. Dar nu suntem încă în pragul acestei ultime dezlegări.

Tehnica modernă cu imensele sale posibilități pune la dispoziția omului mijloace uluitoare. Noțiunea de oraș depășise în timpul Renașterii pe cea de cetate. Dar însăși noțiunea de mari

centre urbane e pe cale de a se transforma în aceea de regiuni urbane sau urbanizate. De unde pînă încă nu de mult manifestările omenești erau bine limitate în spatele unor ziduri, acum întrevedem perioade în care omul, complect stăpîn pe toate, va fi obligat să ocrotească acea natură, pe care pentru moment o exploatează.

Peisajul modern se incizează în natură cu brutalitate și semeție. Cablurile aeriene de înaltă tensiune, liniile telegrafice sau telefonice, drumurile, șoselele, autostrăzile, căile ferate, canalurile, îndiguirile, porturile, aeroporturile brăzdează peisajele cu nemiloasa lor înfățișare inginerească, orașele înconjurate de uzine se organizează exclusiv pentru muncă. Arhitecturi gigantice înlocuiesc pe cele individuale. Caracteristicile regionale se pierd. La Bagdad sau la Bremen se construiesc același fel de bănci, de silozuri sau de cinematografe. În jurul orașelor spații verzi sunt rezervate pentru odihnă și sportul dirijat. Supuse muncii intensive, întinderile arabile, prinse între căile de comunicație, canale de irigație și transport nu vor mai lăsa hazardului nici o șansă. Conștient de riscul depersonalizării pe care tehnica modernă o reprezintă pentru orice țară și orice popor, avînd totuși o viziune plastică și spațială, adică un peisaj propriu va încerca să-l apere, unde mai e ceva de apărat, îl va crea unde lipsește, îl va restaura unde a fost știrbit. Poate că niciodată peisagistica, ca artă, ca intervenție conștientă a omului pentru a crea priveliști dorite și vrute de el nu s-a înfățișat mai mult ca o problemă stringentă. În acest sens și urbanismul e depășit. Nu mai e vorba ca altădată să se organizeze numai peisajele urbane. Această tendință de organizare se întinde pe teritoriul unei țări întregi, presupunînd bineînțeles că acea țară cum e a noastră, va fi conștientă de frumusețea ei. După procesul despăduririi se va porni la sistematice replantări, zonele industriale se vor limita precum și cele agricole se vor sistematiza. Ochiul se va obișnui cu această

continuă manifestare a voinței umane pentru simplul motiv că omul se caută peste tot cu complezență. Nu este de spus că peisajul cel mai utilitar organizat să fie lipsit de frumusețe. Astfel de peisaje au mai fost și în trecut. Gîndiți-vă la aspectul civilizațiilor marilor fluvii, la Mesopotamia și la Valea Nilului. Acolo vaste teritorii erau în întregime supuse irigațiilor care geometrizau tot peisajul în care nici un palmier măcar nu creștea la întîmplare, unde orașele, și ele limitate de canale, erau și ele geometrizate. Unde se terminau canalizările începea deșertul. Unde se termina munca omului începea neantul. Dar în era noastră sunt convins că, pînă la urmă, și deșerturile se vor sistematiza. (Ar fi poate un mijloc fericit de a scăpa în parte de urbaniști). De altfel, în statul Izrael ca și în (... spațiu liber în mss — n. ed.) reluarea experiențelor vechi cu metode noi s-a și făcut. Precum s-au redat culturii imense regiuni devenite deșertice și degradate, se va putea crea și o nouă estetică a peisajului în care evocarea trecutului să fie inclusă, în care natura să-și regăsească grația eliberată de rigorile tehnicii.

Fiind conștientă de ceea ce riscă să piarză, omenirea va pune preț asupra decorului natural, căci ea va avea întotdeauna o tendință, cît de înăbușită ar fi, spre contemplație. Și, pe urmă, nu trebuie uitat că în ajutorul artei vine mai întotdeauna la timp nevoia contrastelor. Obosit de repetări la infinit a unor teme sau motive, omul caută să întrerupă această monotonie, opunîndu-i elemente contrare. În fața unui exces de monotonie ordinea va crea, dacă e nevoie, o dezordine artificială.

Peisagistica, la început, s-a limitat la facerea grădinilor și a parcurilor. Pe urmă a pătruns în pictură unde a fost, în epoca neîntrecutului impresionism, tema dominantă. Astăzi ea a luat importanța unei probleme de stat. Fasonarea unei țări care se făcea inconștient înainte, ca rezultantă a nenumăratelor inițiative indivi-

duale, va fi supusă unei regii bine dirijate nelimitîndu-se la trasarea căilor de comunicație. Peisagistul de mîine (ar trebui chiar de azi) va avea de studiat ca și urbanistul de azi posibilitățile de a da o înfățișare estetică unor nevoi economice. În viața modernă, rolul arhitectului, între altele, e de a tempera utilitarismul. Căci omul nu se va mulțumi, precum nici în trecut nu s-a mulțumit, de stringentul util. Frumusețea e la dînsul o imperativă necesitate pe care tinde s-o răspîndească în toate manifestările vieții. Dacă societatea modernă se lasă dusă fără frînă pe panta comodă a utilului, va ajunge să se organizeze ca un stup. Știu că e idealul unor arhitecți. Ei arată ce frumos și armonios e stupul, ce bună e mierea, ce cuminte și deșteaptă e mărunta zburătoare care-l locuiește. Toate acestea sunt adevărate, dar nu e mai puțin adevărat că oricît de grațioasă ar fi albina, tot animal este și stupul, un impas în care de la facerea lumii pînă la noi nimic nu s-a schimbat prea mult. Unul din lucrurile care desparte hotărît omul de animal e noțiunea devenirii. De altfel, dacă se poate vorbi de noțiune la animal, e sub formă cu totul rudimentară. Animalul trăiește aproape exclusiv în prezent, pe cînd omul în devenirea lui e veșnic suspendat între amintiri și năzuințî. Omul este însă o ființă esențialmente vizuală care dă formă lucrurilor ce depind de el. În fața tendințelor de acaparare a naturii de către tehnică, arhitectul ar trebui în primul rînd să redevie sau să rămîie un artist. Știu că majoritatea tinerilor arhitecți își zic azi, înainte de toate, tehnicieni. Or, arhitectul e, sau trebuie să fie, un artist care mînuiește diverse tehnice aservindu-le la legile armoniei. Artistul trebuie să cunoască tehnica sau tehnicile artei sale. Dar ceea ce diferențiază pe artist de tehnician e că artistul are ca menire să depășească utilul. Căci utilul este necesar, dar nu și suficient, bineînțeles dacă omul vrea să rămîie om. E liber să hotărască. Dar nu văd de ce, în momentul cînd e din ce în ce mai stăpîn

pe mijloace mai puternice și bogății mai mari, ființa umană ar trebui să abdice de la aspirațiile sale spre frumusețe. Chiar accentul de organizare și de tehnicitate nu e un impediment. Instinctul de organizare n-a fost niciodată potrivnic armoniei a cărei consecință e frumusețea. Pentru aceasta arhitectul de tip nou pe care îl preconizez, va trebui să fie un peisagist și un sociolog. Precum se ia planul unui oraș în vederea unei sistematizări urbanistice, așa se va lua în viitor o regiune care se va studia pe un plan director, din toate punctele de vedere: economice și sociale, căutînd a se satisface toate cerințele majore, făcînd însă necesarele concesii pentru a respecta anumite cerințe din domeniul istoriei sau al ărtei.

Pentru a da o imagine de ceea ce vreau să spun, vom lua un exemplu concret și nu prea îndepărtat cunoscut de toți: din regiunea înconjurătoare a Bucureștilor. De exemplu, toată suprafața din dreapta și stînga șoselei Ploiești-ului pînă la Snagov. E deci principala regiune de acces a Bucureștilor prin care șerpuiește foarte lenește apa Colentinei. Privind harta văd că nu cu prea multă greutate toată regiunea dintre lacul și pădurea Snagov și București ar putea fi transformată într-o mare grădină în care parcurile de la Buftea și Mogoșoaia cu lacurile lor s-ar uni printr-o rețea de drumuri plantate și de canale, pe cînd satele rămînînd în pitorescul lor ar continua viața rurală, înconjurată de livezi și împodobită de grădini. Această regiune care, pentru moment nu este încă industrializată și nici nu are tendința de a se industrializa, rămînînd o regiune unde sunt mai multe ferme și gospodării, ar putea fi păstrată cu înfățișarea ei tipică de țară veche cu toate caracteristicile șesului valah, prin care călătorul venind din nord sau vest ar fi nevoit să treacă înainte de a sosi în Capitală. Dar acest peisaj trebuie studiat pe hartă întîi, pe teren pe urmă, plantațiile trebuiesc stabilite, un regulament de apărare elaborat care să împiedice

încălcările, satele ar trebui sistematizate în caracterul lor, într-un cuvînt totul ar trebui gospodărit și ocrotit sub impulsul unui gînd și unui spirit de continuitate, ca șantierul unui mare parc. Căci o țară e rezultatul unei voințl nu numai istorice dar și de continuă creație și o țară, o civilizație nu e demnă să trăiască dacă nu știe să-și imprime personalitatea pe teritoriul care-l ocupă. Nu toate țările au așteptat pînă azi ca să facă acest lucru. Sunt unele vechi țări care, fără program prestabilit, fără o complicată ierarhie administrativă, au făcut acest lucru și continuă să-l facă cu rîvnă. Parcul de la Versailles este poate cel mai intim din lume. Pe povîrnișurile marilor terase ce poartă imensul palat, se desfășoară spre zare un parc cu alei, drumuri, bazinuri, canale, construcții, poduri. Toată compoziția e divergentă reprezentînd simbolul razelor solare. Privită din ferestrele palatului sau de pe ultimele trepte ale teraselor ai impresia că toate drumurile Franței pornesc din acel parc, că traseul parcului înfățișează linii și scheme care pornesc de la el pentru a se întinde și a acoperi tot teritoriul Franței. Și așa și e. Versailles-ul e toată Franța fiindcă și Franța în voita și hotărîta ei gospodărie organizată cu pricepere și răbdare nu e decît un mare parc a cărei antrepriză cîndva a fost pornită din Versailles.

Dacă sunt regiuni care trebuie să păstreze un aspect rural, chiar în apropierea unui oraș, pentru motive de estetică și pentru cauze economice sau de convenienţă, nu e mai puțin adevărat că unele regiuni sau părți de regiuni pur industriale pot, cu bunăvoință și un studiu atent, satisface privirea. Arhitectura industrială există (cu condiția să fie făcută de arhitecți). Dar acest lucru nu e suficient. Și priveliștea industrială, oricît de mult domină utilul în ea, poate să nu lipsească de măreție și să-și găsească locul în mod plăcut în fizionomia unei țări. Ea însă trebuie mereu umanizată și nu camuflată. Dar cred, și experiența întărește afirmația mea, că e bine

a nu se răspîndi industriile peste tot. Peisajele interesante atît din punct de vedere gospodăresc, social ori al frumuseții nu vor fi cele care au puțin din toate dar cele care categoric se vor așeza fie în genul industrial, fie agricol și natural. Iar în toată această așezare se vor rezerva cu luare aminte spațiile înconjurînd monumentele ce înfățișează trecutul. Căci, în definitiv, toate ideile care îmi vin privind peisajul și pe care vi le dezvolt astăzi, mi-au fost sugerate prin faptul că am fost nevoit să studiez pentru Direcția generală a monumentelor istorice problema spațiilor de protecție. Și atunci mi-am pus această întrebare: dacă această preocupare a spațiilor care înconjoară un monument valoros n-ar putea fi considerat ca un prim nucleu de preocupări peisagistice, precum organizația orașelor cu toate preocupările sale n-ar trebui să se întindă încetul cu încetul asupra întregii țări. Mi-aduc aminte de planurile sau mai bine zis de hărțile de sistematizare ale regiunilor industriale din Valea Rhônului, de lîngă Lyon, unde așezarea localităților, planul lor, căile de comunicație, plantațiile, canalele navigabile, căderile de apă, electrificare fuseseră studiate unitar, nu succesiv, nici separat, dar sub conducerea vestitului urbanist Tony Garnier. Cred că acest fel de a lucra e o indicație, o lecție generală și pentru oriunde. Cunoașteți postulatul acela al arhitecturii care spune că un lucru bine studiat în plan va fi întotdeauna frumos în elevație sau, cel puțin, va avea multe șanse să fie plăcut vederii. Așa e și în urbanistică, așa ar fi și în acea peisagistică în care priveliștea ar fi studiată întîi pe plan, în funcția terenului, ca o grădină, ținîndu-se seamă de posibilitățile naturale.

Pentru toate acestea trebuie bineînțeles o întreagă pregătire și o tradiție a voinței lucrului bine făcut și pus la punct pînă în ultimul amănunt. Trebuie o conștiință dezvoltată că toată lumea e cointeresată în aspectul, în prezentarea și în organizarea, precum și în împodo-

birea țării pe care o locuiește. Nu este o chestiune de vanitate națională, ci de demnitate umană.

Cît timp țara trăia într-o cvasistatică indolență, problemele acestea puteau fi amînate. Astăzi de nu le vom rezolva noi, se vor rezolva singure, la întîmplare și haotic.

În rezumat, ceea ce doream să spun privitor la acest subiect e că noi mergem spre un nou peisaj. Acum o jumătate de veac urbanistul Undwin spunea că trebuie să ruralizăm orașele și să urbanizăm regiunile agricole și industriale.

Acest program impus de însuși noul fel de viață, cu marea perfecționare și dezvoltare a transporturilor în comun care micșorează distanțele și reprezintă o însemnată economie de timp, care permite descongestionarea marilor centre și îndepărtarea locuințelor de fabrici și de larma orașelor, răspîndirea arhitecturilor în natură și introducerea acestei naturi în orașe sub formă de grădini, zone verzi ori străzi plantate, care va unifica felul de trai răspîndind peste tot binefacerile civilizației și ale culturii, este un subiect de meditat care e valabil dacă se tratează ca un tot și nu în felii. Trebuie să evităm prin specializările noastre să fim felii de om și totodată în acest fel vom evita să tratăm felii de probleme. Nu trebuie create artificiale concurențe de meserii și, mai ales, trebuie evitat a se stabili absurda opoziție între artist și tehnician sau artist și om de știință. Nici știința, nici tehnica nu dispensează pe un ins să aibă sensibilitate, adică să simtă, dacă nu să și practice, probleme care, de nu sunt chiar de artă, nu sunt străine de preocupările frumosului. La fel, nu îi e îngăduit unui artist să se desolidarizeze de preocupările tehnice și să întoarcă cu totul spatele științei.

Important e să nu fim surprinși de progresele și cerințele tehnicii, rămînînd dezarmați față de noile cerințe. La începutul acestui veac majoritatea marilor capitale au lăsat în mod imprudent să se adune industriile în jurul ve-

chilor așezări, alcătuind de jur-împrejurul lor zone insalubre și de mizerie. Această lipsă de prevedere care a avut grave consecințe sociale a contribuit mult să dea orașului european o atmosferă mahmură și lipsită de omenie. Tot atunci nu s-a dat nici o atenție centrelor industriale și cartierelor muncitorești, s-au lăsat industriile să se așeze la întîmplare sau în funcția unor interese mărunte. Cu această ocazie s-au pierdut tezaure de frumusețI ale trecutului și neprețuite ansambluri în care arhitectul și natura creau peisaje.

În crearea peisajului său se simte vlaga creatoare a unui neam.

Evenimentele au pus problemele.

Rămîne de văzut cum le vom rezolva.

CONSIDERAȚII ASUPRA INFLUENȚELOR ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ

Istoria artei, așa cum se prezintă în general, sub formă de tratate sau în monografii, pune punctul greu mai întotdeauna asupra influențelor din sinteza cărora se nasc adesea forme noi. Cu orice sistem (istoric) al cunoașterii ea simplifică și schematizează, ținînd a ușura memorizarea. Ceea ce îngreunează însă cunoașterea în domeniul istoric, e că aceleași cauze nu produc întotdeauna, ca într-o știință pură, aceleași efecte, fie că în desfășurarea istoriei nu se reproduc aidoma aceleași fapte în două circumstanțe similare, fie că nu toate cauzele sînt întotdeauna aparente și de aceea scapă cercetătorului oricît de atent ar fi el.

De altfel sunt două metode de a privi istoria artelor, care rareori se întîlnesc într-o singură lucrare, una care încearcă să deslușească cum și de ce o operă s-a produs, de ce are cutare caracteristică, și cealaltă, care privește opera de artă în sine, pentru frumusețea ei, studiind mediul care a contribuit la înfăptuirea și influența ei asupra mediului. Căci influența operei

de artă asupra mediului, de care în general se vorbește puțin, rămîne totuși scopul și rațiunea de a fi a acelei opere. Orice epocă își creează decorul. Acest decor la rîndul lui influențează mediul. Stilul de viață provoacă un stil în artă, iar la rîndul ei arta influențează stilul de viață. Această acțiune și reacțiune reciprocă se observă anevoios în multiplele sale manifestări și consecințe. Un popor, o națiune, o civilizație au, în cursul istoriei lor, cîteodată, manifestări cu totul diferite, în domeniul artelor, căci în fiecare popor ca în fiecare individ există diverse posibilități care se trezesc ori nu prin acțiunea evenimentelor și a ideilor. În general, istoricii de artă, cînd studiază jocul influențelor, o fac linear și pe un singur plan.

Dar mai există influențe de jos în sus și de sus în jos, care sunt continue în cultura unui popor. Conducătorii unui popor încearcă sau impun forme și metode aferente tradiției sau culturii lor, iar poporul, deținătorul tehnicilor și al tradițiilor sale, la rîndul său, își manifestă arta. Deci, într-o țară, pe un teritoriu, sunt, pe trepte diferite, influențe diferite și cîteodată cu totul contradictorii. Pe același teritoriu al unui stat sunt cazuri cînd coexistă arte diferite cu tradițiile lor aparte. Pe același teritoriu adeseori se suprapun din cauza invaziilor sau stăpînirilor exterioare civilizații străine cu totul unele de altele.

Într-un oraș al coastei libaneze, mi-aduc aminte a fi văzut, cuprinse în cingătoarea unor ziduri feudale, pe un spațiu strîmt, o biserică gotică de cel mai pur stil franțuzesc, o moschee omaiadă acoperită cu o cupolă bizantină depășită de un minaret de forma unui campanil venețian, un palat arab împodobit cu faianțe persane, un for turcesc ridicîndu-se pe subasamente feniciene, o metropolă antică cu greoaie sarcofagii antropoide amintind învelișurile mumiilor egiptene, iar dincolo de ziduri, răspîndite în verdeața livezilor, casele cubice și văruite ale populației rurale, care, cu toate că

erau cele mai recente construcții din toate, reproduceau cea mai veche formă de locuință din acea parte a lumii, așa cum apar pe faianțele anticei Crete prehelenice, așa cum probabil le cunoscuse străbunul Abraham și vestitul Homer.

La Ierusalim, pe ciclopeana platformă unde se construise pe vremuri templul lui Solomon, apare astăzi în desăvîrșita ei armonie moscheea lui Omar, ușoară ca o lanternă de veghe așezată pe o mare lespede de mormînt. Pe un plan de baptisteriu bizantin, avînd lambriuri și coloane scoase din ruinele vechiului templu de înfățișare romană al Herodiazilor, acoperită de o cupolă de lemn învelită cu aramă, executată de corăbierii greci, decorată în interior cu o friză bizantină din mozaic cu ornamente antice, îmbrăcată în exterior cu o haină scumpă de faianțe pe care înflorește primăvara grădinilor din Isfahan, complectată cu grile din fier bătute de prizonierii de război spanioli, cu pardoseala acoperită de cele mai scumpe covoare ale Orientului, acest deosebit edificiu, totodată monumental și fragil, translucid ca un opal, colorat prețios în felul unei miniaturi a inițialei dintr-o pagină de *Coran,* cu arhitectura lui în care lumina e mister și misterul proporție, moscheea lui Omaz ni se înfățișează nouă ca sinteză a întregului Orient și a întregii lumi mediterane.

Ca un pinten care s-ar împotrivi apelor Eufratului, situată pe un promontoriu, înconjurată de ziduri din bazalt negru executate de romani și restaurate de bizantini întîi și de cruciați mai în urmă, se înfățișează celui care coboară spre Bagdad venind din Antiohia, cetatea Dura Europos. În strîmta incintă militară sunt înghesuite ruine de case, palate, temple, din vremea lui Alexandru Machedon pînă în zilele decăderii Imperiului Bizantin, cînd cetatea a fost pare-se părăsită. Acolo se poate vedea pe jumătate înnisipate, sau amestecate de-a valma în construcții diverse, coloane care au

străjuit cîndva dromosul elenistic sau au purtat frontonul unui templu, bazilici romane, biserici și baptisterii pre-bizantine și bizantine. Pe latura de nord a zidurilor, și lipite de ele, se vede un mic templu dedicat zeului Mitra cu fresce care lasă să se prevază pictura bizantină, o sinagogă din veacul al II-lea după Hristos, acoperită, contrar tuturor tradițiilor mozaice, în întregime cu picturi reprezentînd scene din *Vechiul Testament* și o casă antică, aproape neștirbită, care a servit în primul veac al creștinismului drept locaș de rugăciune și de întrunire a credincioșilor.

Dacă mergem mai departe, spre răsărit, întîlnim, pe malul Tigrului, așezat peste mormanul ruinelor Babilonului un leu hitit săpat în bazalt, pe cînd la o parte de metropola asiriană, dincolo de linia ipotetică a vechilor ziduri, se desenează pe stepa deșertică un teatru grecesc nu departe de care, cîteva coloane ale unui peristil mai stau în picioare.

De ne întoarcem spre meleagurile Mediteranei, de exemplu, în peninsula Iberică și privim orașul Burgos în care o catedrală se învecinează cu fosta moscheie transformată în biserică și își întinde umbrele turlelor înflorite (parcă ar fi fost lucrate și bătute din fier la foc) peste masive palate din epoca Renașterii, ne dăm seama că cele mai contradictorii arhitecturi știu să se armonizeze atunci cînd ating nivelul aceleiași măreții, precum se întîmplă și în orașele siciliene sau din sudul Italiei în care edificii antice, sarazine, gotice și ale Renașterii stau sub aceeași lumină saturată de azur.

Dacă privim acum cele două orașe eterne: Atena și Roma, vom constata dimpotrivă că, acolo, un gînd unitar a condus, de la un capăt la altul al vieții lor, geneza formelor. Nimic străin de gîndul atenian n-a putut înflori la picioarele Parthenonului și la Roma totul rămîne mereu cu desăvîrșire roman, fie că e vorba de Antichitate, Evul Mediu sau Renaștere.

Aceeași impresie o avem, cînd așezați pe

gradenele circului roman din Arles privim prin colonada unui templu ionic silueta romanică a bisericii St. Trophaime în vecinătatea căreia se ridică palatul municipiului desenat de Mansard pe vremea lui Ludovic al XIV-lea.

La fel va fi pentru cetatea Kremlinului în care, multiplele influențe sunt toate subordonate unei imperative și unitare concepții, unde bogăția tezaurelor orientale și metode și elemente occidentale au fost contopite într-o estetică pur rusească.

Și tot așa va fi la Isfahan, Șiraz, Kum, Yerd sau Meschea, unde aceeași simplicitate geometrică a formelor a fost timp de o mie de ani acoperită de aceeași bogată ornamentație cromatică și florală; așa a fost la Constantinopol unde arhitectura bizantină s-a impus moscheilor.

Deci există în devenirea artei problema influențelor, a coexistențelor și a sintezelor. Aceste fenomene, care pentru noi devin probleme, se produc cîteodată toate trei în cadrul unei civilizații, cîteodată numai una se ivește.

Pe teritoriul Italiei sunt monumente din epoca medievală de stil gotic, care nu s-au încetățenit însă niciodată acolo, rămînînd în afara dezvoltării artistice a acestei regiuni, menținîndu-se fidelă formelor romane. Domul de la Milano, mai mult celebru decît frumos și azi după atîtea veacuri, nu s-a integrat spiritului italienesc. Iar arhitectura gotică apare la Pisa, de exemplu, mai mult ca o îmbrăcăminte ornamentală, nu ca ceva structural. Deci coexistență, influență, dar nu și sinteză.

La fel în sudul Franței, mai ales în Provence și în Poitou, unde monumentele grecești sunt urmate de cele romane, pe urmă de cele romanice, pînă la ivirea Renașterii, fără a primi vreodată influențe gotice. Pe cînd în nordul Franței triumful arhitecturii gotice pune capăt construcțiilor romanice care mai păstrau, trecute prin influențe orientale aduse de arabi,

esența unor principii latine. Această dezvoltare a artei catedralelor este brusc oprită de fenomenul Renașterii care include în el o puternică tendință de laicizare a vieții. Pe cînd elementul Renașterii se impune aproape peste tot în Franța de către nobilime și regalitate, poporul fidel vechii estetici gotice va continua să clădească biserici și case în formele acestui stil. Regiuni întregi vor rămîne, unele pentru un timp, altele aproape pînă azi, străine de Renaștere cum e Bretagne. La Chârtres, în plină domnie a lui Ludovic al XIV-lea, într-o vreme cînd stilul clasic francez e oficial și aproape impus la toate construcțiile publice, al doilea turn al catedralei este terminat în cel mai pur stil gotic *(flamboyant)*. Deci alături de un stil oficial, de un stil al statului, își continuă viața în unele părți ale teritoriului francez vechiul stîl medieval. Deci, în cazul acesta avem nu numai coexistența de monumente în spațiu dar și coexistența de stiluri în timp, fără ca să existe vreun schimb de influențe între ele. Dar tot atunci se ivește fenomenul de sinteză, căci, de analizăm unele forme clasice ale arhitecturii secolelor al XVII-lea sau al XVIII-lea din Franța, observăm totuși că aceste forme de un aspect clasic și-au însușit din avîntul și zvelțețea edificiilor gotice, cum ar fi Domul Invalizilor în care lanterna de pe cupolă continuă și încheie golul ca o fleșă de catedrală, și capela palatului din Versailles a cărei siluetă plutește asemenea unei nave pe orizontalitatea absolută a unui atic clasic. Or, această capelă, cu toate că are toate elementele arhitecturale clasice, prin planul ei și acoperișul său ascuțit, în contraforții săi se înfățișează în ansamblul vastei compoziții ca o operă de sinteză a întregii arte franceze în care se contopesc principiile medievale și clasice.

Ce s-a întîmplat în țările românești? Dacă privim în perspectivă cele cinci veacuri în timpul cărora arta s-a dezvoltat, impresia generală e prezența unui gînd foarte unitar care

a mînat vlaga creatoare a neamului, cel puțin dincoace de Carpați. Fără a intra în amănunte, se poate afirma în primul rînd că Moldova și Muntenia s-au format în cadrul școalei bizantine. Preluînd Imperiul bizantin, cuceritorii turci vor izola teritoriile controlate de ei de influențele Renașterii, menținîndu-le în atmosfera religioasă a ortodoxiei. Astfel procesul de laicizare al Renașterii a atins, de abia la sfîrșitul secolului al XIX-lea, Principatele românești. Din această cauză, cultura acestor țări rămîne aproape exclusiv religioasă. În Ardeal, principatul Transilvaniei, făcînd parte din teritoriile coroanei maghiare și împărăției germane, intră în cadrul dezvoltării Europei centrale și occidentale. Maghiarizarea nobilimii locale, autoritatea catolicismului, alianța internă a germanilor și a ungurilor, toate acestea au fost în defavoarea elementului românesc redus aproape exclusiv la o viață țărănească și o artă minoră. Construcțiile monumentale din Ardeal făcute de unguri sau de germani vor avea poate o înrîurire asupra Munteniei și Moldovei, dar în orice caz nu asupra arhitecturii românilor din partea locului.

Dar să privim lucrurile mai de aproape. Cum am mai spus-o într-o precedentă conferință, românii au fost, pe toate teritoriile ocupate de ei, uniți prin grai și prin artizanatul lor popular. Aceasta este baza de pornire. E foarte probabil că multă vreme județele și primele voievodate embrionare s-au mulțumit cu manifestațiile tradiției tehnicii populare. E foarte probabil ca primele noastre biserici și cetăți să fi fost din lemn și lut.

În Muntenia, la început, primele monumente datate sunt pur bizantine și pur sîrbești. Printr-o rapidă asimilare se vor românița formele arhitecturale pornind, deci, de la elemente străine, aduse de conducătorii politicii și ai bisericii; arhitectura se va asimila țării sau, mai bine zis, țara o va asimila, însușindu-și-o ca un mod firesc de expresie. Arhitectura bisericeas-

ca — și alături de ea cea civilă — se va dezvolta organic și armonios pînă în pragul secolului al XIX-lea. Mai toate influențele, chiar cele occidentale, vor trece în general prin Constantinopol, cum vor fi influențele baroce, pur ornamentale, din epoca brâncovenească. În tot timpul acesta, arta populară își va spune cuvîntul și își va imprima elementele sau dezvolta preferințele.

Punctul culminant al arhitecturii muntenești va fi și sfîrșitul ei. Epoca brâncovenească se continuă și se amplifică încă sub primii Mavrocordați, pentru a înceta subit. Vechea artă tradițională n-a cunoscut o fază de decadență. Ea a murit în plină vlagă, în plin progres! În Moldova fenomenul a fost invers. Moldova apare în artă aproape de la început complect formată, se va menține cîtva timp la un înalt nivel artistic și încetul cu încetul va fi năpădită de influențe multiple și diverse, pînă la o totală abdicare de la principiile sale inițiale. Cum se explică acest proces invers de evoluție față de Muntenia? Pe cînd Moldova ajunge la desăvîrșirea artei sale, Muntenia e încă în întregime tributară Constantinopolului și Serbiei. Dar ce e această artă Moldovenească și de unde provine particularitatea ei? Pe cînd Muntenia va fi totdeauna de aproape înrudită din punct de vedere artistic cu Peninsula Balcanică și va primi influențe filtrate exclusiv prin ea, în Moldova observăm de la început prezența unei tradiții occidentale, care se manifestă chiar la întemeierea principatului prin acțiunea, poate, a bisericii catolice care a luptat mai mult în Moldova decît în Muntenia pentru o supremație spirituală, prin scurta apariție a cavalerilor teutoni în secolul al XIII-lea în Carpați, prin continuul aflux al ardelenilor prin Maramureș. În orice caz, implîntarea spiritului artei gotice pe teritoriul Moldovei preexistă nașterii artei din acea țară. Influențe bizantine sunt deci fie concomitente cu cele occidentale, fie ceva mai tardive. For-

marea plasticii moldovenești e mînată de un spirit de sinteză care contopește cele două influențe. S-a crezut adesea că venirii cutărui sau cutărui maestru din Ardeal se datoresc elementele gotice din Moldova. Or, eu cred că monumentele moldovenești nu sunt rezultatul întîmplării, ci izbînda unei destul de puternice tradiții locale și poate chiar populare, care și-a spus cuvîntul, cînd triumful ortodoxiei aducînd temele bizantine, acele teme totuși au fost modelate după principii preexistente și supuse unei concepții bine definite. La acestea se vor adăuga, în pictură, influențele rusești. În epoca lui Vasile Lupu elemente noi orientale și altele pur occidentale se vor întîlni cîteodată, cum e cazul la biserica Mănăstirii Golia, pe același monument.

Chiar înainte de această epocă, influența muntenească se face din ce în ce mai simțită, începînd cu Petru Șchiopul. Totuși artele în Moldova vor decădea încet. Înainte însă de a se stinge Barocul, și Neoclasicul din epoca războaielor napoleoniene, preluat din Moldova, va mai da timp de aproape un veac o interesantă înflorire care a avut loc în Muntenia, decît mai puțin. Neoclasicismul muntenesc a fost în general inferior celui moldovenesc.

În ambele țări însă vechea arhitectură dispare în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea și primii ani ai secolului al XIX-lea.

Ea este înlocuită prin încercări cu totul noi, neoclasice sau neogotice (romantice) cum am mai spus, de esență occidentală.

De ce această moarte subită a unei tradiții care stăpînise și condusese concepția artistică în cele două principate timp de aproape cinci veacuri?

În primul rînd o constatare istorică. Cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea începe decăderea puterii militare turcești. Austria și mai ales Rusia țin sub o veșnică amenințare împărăția otomană.

Aceste două state intră din ce în ce mai mult în contact cu țările românești. Oricît de paradoxal ar părea, decăderea turcească slăbește organizația ortodoxiei grecești, care nu mai e susținută de statul otoman în mod atît de eficace. Ideile și modele occidentale erau aduse în egală măsură de austrieci ca și de ruși. Luarea de contact cu Occidentul a provocat întîi laicizarea învățămîntului, a culturii și a datinilor. Pentru generațiile tinere din preajma Revoluției din 1848, tot ce era mănăstiresc și monahal era grecesc și deci înstrăinat. Viitorul era întrevăzut pe o cu totul altă cale. Tradițiile se prăbușesc, și cu ele, timp de un veac, și vechea societate. Din moștenirea trecutului rămîn monumente mult timp nesocotite. Ce mai continuă, pentru un timp cel puțin, e artizanatul popular.

În rezumat, pe teritoriul său, poporul român a primit influențe mai ales din Orient, și dintre acestea mai ales bizantine, care în unele locuri s-au întîlnit și contopit cu cele occidentale. Peste ele s-au întins influențele rusești, armenești și georgiene. Poporul român, pe o parte a teritoriului său, a trăit în simbioză cu unguri, cu germani, cu sîrbi și cu bulgari. A trăit în tot timpul istoriei sale și chiar în cursul preistoriei și formației sale cu minorități armenești, cu cavaleri teutoni, pecenegi, cumani, tătări și cu binecunoscutele triburi de țigani, de care nu se vorbește niciodată și care au avut un rol însemnat în istoria artizanatului românesc. Iar înainte de acestea, multă vreme slavii au conlocuit și ei cu noi pe teritoriul nostru. Fiecare din aceste neamuri a venit cu aporturile lui care astăzi s-au contopit în ceea ce numim spiritul românesc.

Care este acel spirit? Ce a vrut acest neam? Ce i-a plăcut? Pentru artă, dacă nu și pentru istorie, iată după mine problema centrală, problema cheie. Căci am mai spus și în conferințele precedente că ceea ce importă nu sunt

influențele în specie, dar ceea ce facem din ele.

În artă prima operație creatoare este de a alege elementele expresiei pe care o urmărești. Aceste elemente sunt materiale, forme și culori. Problemele existenței impun anumite teme care trebuiesc rezolvate. Ele mînă spre anumite forme care trebuiesc precizate și, deci, interpretate. Temperamentul unui neam e atras spre o tematică sau alta pe căi adesea cu totul subiective și inanalizabile.

Din nenumăratele influențe care au brăzdat țările românești, din nenumăratele elemente care s-au născut în acele țări, ce au ales românii pentru a se exprima? Care a fost aportul lor? Cu ce au depășit influențele care nu sunt decît materii prime pe care artistul le pune în lucru, după propriile sale planuri, după imperativele sale năzuințî? Căci fără astfel de operații intelectuale nu există artă, nici un soi de artă, chiar dintre cele minore. Privind arta populară dintr-o parte, și momentele creatoare esențiale ale artei monumentale dintr-altă parte, comparînd artizanatul și industriile casnice ale întregii populații românești de pe teritoriile ocupate de ea cu mănăstirile și bisericile din secolele al XV-lea și al XVI-lea moldovenesc și cele din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea muntenesc, putem deslușî un caracter comun acestor mărturisiri: arta românească este înflorită, colorată și optimistă. Se vădește în acea expresie artistică o tendință decorativă puternică, atît în ceea ce privește pictura, cît și ornamentația și modenatura.

Bisericile moldovenești, înainte de a fi pictate și în exterior, aveau paramente în care se combinau diverse feluri de a trata piatra cu ceramici smălțuite.

Bisericile și casele brâncovenești, și cele mai dinainte chiar, primesc ornamente, stucaturi, picturi și o bogată decorație săpată în piatră.

Arta populară în tehnica vestimentară, tex-

tilă, ceramică și arhitecturală e puternic și viu colorată.

Deci, în toate aceste manifestări apare policromia și gustul ornamentației.

Atît în plastica și modenatura savantă și subtilă a arhitecturii monumentale, cît și în naivele interpretări populare, se exprimă un simț dezvoltat și înnăscut al proporțiilor.

Cu toată tendința policromă și decorativă, arta românească veche și în continuare arta populară de azi e discretă, temperată și armonioasă.

Bisericile de lemn din Ardealul de nord au păstrat pînă în zilele noastre tradiția gotică și occidentală a unor forme imemoriale, de aceeași vîrstă cu însuși neamul românesc, care foarte probabil că au preexistat edificiilor lui Alexandru cel Bun și Ștefan cel Mare.

Noi vedem deci atît în expresiile pur țărănești, cît și în cele monumentale, exact același gust pentru culori și aceeași stăpînire pentru forme și compoziții, aceeași simpatie pentru ornamentul bogat, dar totuși reținut și întrebuințat cu discreție și pricepere.

Arta românească nu este ostentativă. În ea se observă mereu o totală lipsă de trufie. Ea este expresia unui gînd armonios, care își face drum prin vicisitudinile istoriei, constant și stăpîn de sine.

Unii autori (printre care se numără profesorul Oprescu) au afirmat recent că mănăstirile și bisericile din Moldova și Muntenia nu reprezintă posibilitățile creatoare ale poporului. Această părere îmi pare surprinzătoare. Ar echivala, după mine, cu opinia care s-ar enunța de exemplu că Versailles sau Chârtres nu reprezintă Franța, Escurialul — Spania, Vaticanul — catolicismul și Kremlinul — Rusia.

Caracteristicile artei strict țărănești sau cele mai evoluate arhitecturi religioase, palatele brâncovenești sau casele țărănești au trăsături comune și sunt organic legate prin evoluția lor.

Cînd nobilimea autohtonă, care a dat primii voievozi, primește elemente străine, noii veniți nu impun arta culturii sau obîrșiei lor, dar se supun tradiției stabilite. Cînd Mavrocordații preiau domnia după Brâncoveni sau Cantacuzini, nu vin cu un aport nou grecesc de la Athos, sau cu turcisme constantinopolitane, ci continuă arta zis brâncovenească și-o amplifică încă, cînd construiesc mănăstirea Văcărești. Cînd Vasile Lupu încearcă, cu temperamentul său de parvenit, un placaj al Renașterii peste formele tradiționale, tentativa lui de la mănăstirea Golia rămîne fără urmare, și Trei Ierarhi se ridică după legile modenaturii moldovenești.

Din această scurtă analiză a năzuințelor românești în artă rămîn trei noțiuni: simțul echilibrat al proporțiilor, tinzînd la monumentalitate cu dimensiuni mici, o policromie abil repartizată pe formele arhitecturale, un gust vădit al ornamentului întrebuințat cu măsură.

Asta este esența. Aceste calități și caracteristice generale enunțate ar trebui să fie pentru noi o temă de meditat.

La început, într-adins am dat exemple în care unele țări pe aceeași perioadă de timp și-au schimbat complect expresia lor artistică. La noi arta s-a dezvoltat unitar și armonios. Dar acel frumos capitol s-a terminat. Arhitectura religioasă nu mai e în artă tema dominantă. Viața socială pune artei alte probleme, cu totul noi. Totuși, oricare ar fi aceste probleme, ar fi util să ne aducem aminte de acele trei tendințe inițiale: măsură și cumpănire în proporții; atracție spre ornamental; policromie.

Încercările de reînviere a stilului tradițional n-au dat rezultat decît pentru arhitectura rurală și religioasă și la locuințele individuale, într-o anumită măsură. Au dat greș în general însă, la adaptarea stilului monumental urban. Dar nu vreau să depășesc cadrul deja prea întins al acestei disertații. Vom lăsa deoparte

spinoasa critică a prezentului precum și ipotezele de viitor.

În artă nu există legi transcendentale.

Arta e însăși viața, una din cele mai subtile manifestări ale ei.

Arta înseamnă a simți, a cunoaște, a alege și pe urmă a compune, adică a crea.

Arta scapă mereu teoriilor, precum viața, din care emană, scapă prevederilor.

Ceea ce am vrut să spun e că influențele care s-au manifestat în țările românești sunt aceleași în general și într-alte părți ale lumii. Românii au ales ce le-a convenit, mai întotdeauna, și au dat temelor generale întipăriri și înfățișări particulare, despre care am vorbit.

Se poate conchide că poporul român are un simț artistic real și că va ști să dea și în viitor vieții sale o ținută originală, o estetică aparte, cu toată unificarea metodelor de lucru, standardizarea formelor și industrializarea materialelor. Ceea ce e mai important decît toate acestea sunt problemele noi care se pun artei în vederea unui om nou care a ieșit din grădinile Arcadiei mitologia, contemplația și simbolurile. Îi rămîne însă acestui om sensibilitatea care — supusă metodelor științifice — va face cu siguranță noi descoperiri. Planificarea, sistematizarea și normarea timpului și inclusiv a viitorului va duce pe om la o filosofie și o poezie matematică și o geometrizare a formelor. Vom asista probabil la apariția unui pitagorism nuclear.

E firesc în cazul acesta ca umanitatea, pe pragul acestei ere cu totul noi, să-și inventarieze trecutul. De aici, această înflorire a literaturii istorice, a arheologiei și a criticii și a istoriei artelor, care încarcă mai mult pe artist decît îl ajută. Din această hiperdocumentare se naște și o anumită nehotărîre. E greu să te rupi de o tradiție trimilenară. E tot atît de greu s-o menții.

Atingem aici problema însăși a devenirii artelor, care cu totul ne depășește.

Nici prezentul nu poate fi cunoscut în mod pozitiv decît în clipa în care devine trecut, acest trecut care singur poate fi cercetat și integrat memoriei. Viitorul rămîne al profețiilor care sunt întotdeauna obscure, probabil din prudență.

20 ianuarie 1956.

BISERICILE PICTATE DIN MOLDOVA

Nu toate țările izbutesc să-și formuleze o estetică. Or, a formula înseamnă, cel puțin principial, a creea forme sau mai bine zis a se exprima prin forme (plastice, literare sau muzicale). Una din țările europene, care a izbutit o astfel de formulare în arhitectură, a fost Moldova secolului al XV-lea. Pe cînd Ardealul și Ungaria adoptaseră arhitectura occidentală fără rezervă, ca și Polonia sau Boemia, intervenind cu inițiative originale numai în amănunte, în Moldova luă naștere un stil cu totul original. Cînd zic original, presupun un spirit de sinteză apt să cuprindă într-o singură armonie influențe diverse cu respectivele lor tradiții. Tradiția la rîndul ei nu e decît suma experiențelor tehnice, morale și spirituale ale unei civilizații. Arhitectura moldovenească are două înrîuriri dominante de egală însemnătate: tradiția medievală occidentală și cea ortodoxă, dătină a lumii bizantine.

Înainte de a se materializa în perfecta armonie a bisericilor, aceste două tradiții s-au înfruntat pe teritoriul Moldovei. Mai mult decît Muntenia, Moldova a șovăit între ortodoxie și catolicism, între Orient și Occident. Care au fost cauzele optării pentru Orient, e ușor de înțeles. Statele românești se înființaseră pe hotarele orientale ale Ungariei, sub presiunea acestui regat și a imperiului german. Această afirmare a

vieții românești este un act de eliberare care năzuia spre puterea ocrotitoare a Bizanțului și a spațiilor teritoriale neînfeudate, dar locuite de români. Întemeierea Principatelor este deci o afirmație a vitalității poporului român pe granițele lumii feudale și la extrema limită a lumii bizantine.

Polonia și Ungaria reprezentau o continuă amenințare pentru noile state, pe cînd lumea ortodoxă, adică cea pravoslavnică rusă și cea ortodoxă din Balcani, Asia Mică și Armenia, era prielnică dezvoltării românești, căci în afară de statele românești și peste ele există o lume românească fără hotare precise din cauza transhumanței păstorilor valahi dinspre Balcani și a moldovenilor de-a lungul coastelor Mării Negre.

Prin situația ei geografică, Moldova a fost mai solicitată de Occident decît Muntenia, căci păstrase prin Maramureș legături poate mai continue cu Ardealul și avea în orice caz active schimburi cu Polonia. Dar influențele în artă nu sunt totul. Pe cînd Polonia participă la fenomenul Renașterii precedat de cel umanist, Moldova, precum de altfel și Muntenia nu sunt atinse de aceste faze ale civilizației europene. Umanismul, cînd apar Principatele în istorie, s-a despărțit de ortodoxie mergînd spre o laicizare a vieții intelectuale de la începutul secolului al XVII-lea și, deci, nu pătrunde pînă la noi pe căile ortodoxiei și nici pe cele latine ale Occidentului. Umanismul este actul preparatoriu al Renașterii. Renașterea, însă, va rămîne străină majorității lumii românești, iar Moldova, în elaborarea artei sale, va lua din Occident elemente medievale întîrziate din Ardeal, Boemia sau Polonia, rămînînd însă fidelă structurii spiritualității bizantine. Ea va opta definitiv pentru ideologia orientală a credinței, nu numai din cauza unei tradiții deja stabilite, dar și din cauza unor afinități temperamentale, din cauza dezvoltării bisericii rusești al cărui centru mai apropiat era Kievul, a legăturilor sale la început cu episcopia bizantină din Dobrogea și din Munte-

nia, și din motive de opoziție față de Polonia și Ungaria. Deci, dintru început, tradiția moldovenească apare complexă.

Moldova se va opune imixtiunii legii latine pe teritoriul ei din motive și politice și morale, fără însă a se împotrivi schimburilor cu lumea românească de dincolo de hotarele sale. O parte din această lume trăia sub dependența Occidentului, participa măcar pasiv la fenomenele intelectuale ale sfîrșitului lumii medievale și începuturilor Renașterii, cunoscînd și activitatea marilor corporații de constructori de catedrale, al căror sediu principal era la Praga. Totodată, în Moldova legăturile cu muntele Athos, cu Kievul, cu Armenia și Trebizonda, cu Crimea bizantină, cu lumea balcanică prin Muntenia provocau un continuu aflux de viață bizantină, de inspirație ortodoxă. Toate acestea sunt elemente complementare în nașterea unui stil. Căci un stil nu se naște din influențe. Un stil este expresia unei puteri de înfăptuire interioară a unei societăți. Un stil nu este un conglomerat de influențe și de elemente străine. Un stil este expresia unei concepții de viață liber consimțită de o societate întreagă.

Care era concepția acestei societăți moldovenești? Astăzi cînd privim bisericile pictate sau nepictate din vremea lui Ștefan cel Mare, a lui Rareș și a Movileștilor, le considerăm ca obiecte de artă și le analizăm după principiile estetismului modern. Ca să le înțelegem, trebuie să plecăm de la acest postulat valabil pentru toată înțelegerea artei.

Estetica este întotdeauna consecința unei etice. Estetica fără etică nu se poate. Or, etica moldovenească din secolele al XV-lea și al XVI-lea, era o etică creștină, toată viața intelectuală a Moldovei era bisericească și monahală cu un minimum de spirit juridic fără de care o societate nu poate trăi. Dacă biserica și statul nu se confundau cu totul, dacă în Moldova n-a existat o teocrație ca la Bizanț, relațiile între individ și stat erau în mare parte

menținute prin biserică, iar viața intelectuală a poporului întreg era religioasă. Și prin popor înțeleg toate categoriile sociale. Cînd moldovenii au trebuit să ridice cetăți, le-au construit după regulile arhitecturii militare medievale, care arhitectură nu se deosebea prea mult de cea romană. Această arhitectură, cu puține variante, e aceeași de la hotarele Persiei pînă în munții Scoției. Cetățile din Hotin, Suceava, Cetatea Albă, Neamț, etc. sunt cu totul lipsite de originalitate. Cînd moldovenii construiesc bisericile și mănăstirile lor, ei înfăptuiesc o plastică originală. Cînd construiesc cetăți, ei se supun legilor militare și ingineriei militare cerute de tactica și strategia de atunci, pentru a-și putea apăra libertatea lor veșnic contestată. Cînd construiesc biserici și mănăstiri, le ridică după propria lor concepție, alegînd din elementele aduse pe căile influențelor ce le convenea. A alege este începutul artei. Este un act de libertate. Or, creația artistică este și dînsa o manifestație a libertății. Cînd construiau cetăți sau castele ca cele de la Suceava sau Neamț, moldovenii erau legați de necesități defensive, militare, de o tehnică tiranică și limitată. Era funcționalismul și utilitarismul vremei. Cînd însă ridicau biserici, concretizau în forme cosmosul lor așa cum îl simțeau, cum îl închipuiau, liberi de orice nevoie strîngentă. Maeștrii pe care îi utilizau pentru acest scop, luați din lumea românească (chiar dacă n-ar fi fost totdeauna români) vor fi venit (măcar la început) din Ardeal, dacă nu și din Balcani, dar n-au adus cu ei concepții, ci numai tehnice. În Ardeal în secolul al XV-lea se construiau încă biserici de stil așa-zis gotic ca și în Polonia, unde apăreau însă primele simptome ale Renașterii. În Muntenia se construiau încă biserici foarte apropiate ca formă și decorație de cele sîrbești, în Crimea influența bizantină era foarte directă, ca și cea armenească. Rusia pornise cu elementele sale multiple și originale pe o cu totul altă cale. Moldova însă a impus

maeștrilor ei (indiferent de unde ar fi venit) idealul său plastic fasonînd planurile bizantine și programele ortodoxe cu o subtilitate de o sensibilitate gotică, armonizînd cumințenia grecească cu elanul și mîndria bisericilor din Occident, păstrînd măsura reduselor lor mijloace și căutînd să potrivească în dimensiuni mici proporții care să afirme totuși monumentalitatea. Construite poate de maeștrii veniți din Ardeal, Boemia, Polonia, Rusia, Muntenia, Grecia, ele nu seamănă totuși întru nimic cu bisericile din acele țări. Am vorbit de originea posibilă a acestor diverși maeștri, căci mai toți istoricii care s-au ocupat de arta veche românească, afară de G. Balș, nu pot să-și închipuie că acești maeștri erau băștinași. Cînd văd, de exemplu, ferestre și uși gotice la o biserică, ei pun concluzia că monumentul e ridicat de un maestru ardelean, uitînd că bolțile sunt de factură bizantină, teracotele ornamentale de un tip oriental. Or, cum am mai spus, nu influențele interesează, dar felul de a le întrebuința. Nu originea maestrului, dar ce a făcut și sub care imperative a lucrat.

După mine problema maeștrilor e secundară. Noi știm prin semnele lapidare că mulți dintre ei făceau parte din marile corporații, fie occidentale, fie orientale. Numele lor, cu foarte puține excepții, nu-l cunoaștem. Nu cunoaștem decît operele lor care sînt moldovenești. De ce să nu presupunem, deci, că au fost moldoveni. E probabil o soluție prea simplă, care nu cadrează cu diferitele noastre complexe de inferioritate. Bisericile care le-au ridicat nu sunt nici ardelenești (tip săsesc sau maghiar), nici rusești, nici grecești, nici măcar muntenești. Cînd a venit la Argeș un arhitect din Bizanț sau Tesalonic a zidit o biserică curat bizantină (biserica domnească), cînd Mircea cel Bătrîn zidește mănăstirea Cozia cu maeștri sîrbi acest lucru se vede, cînd sub Neagoe și Matei Basarab arhitectura muntenească se liberează și își cîștigă originalitatea nu se mai vorbește de

maeștri străini. De ce nu s-ar face același lucru în Moldova.

În orice caz, oricine ar fi fost, de oriunde au venit, arhitecții care au ridicat bisericile din secolele al XV-lea și al XVI-lea din Moldova, ei au fost obligați să preia o puternică tradiție locală sub imperativul căreia au lucrat. Există o concepție moldovenească care le-a fost impusă, dacă nu vrem să admitem ceea ce ar fi mai logic și mai cuminte, că ei înșiși erau un produs al acelei tradiții. Căci aceste biserici sunt mărturia materializată a unei societăți bine închegate și solidare, care știa cu precizie ce vroia și care cunoștea căile pentru a ajunge la ceea ce vroia. E firesc că o astfel de societate să fi avut arhitecții și zugravii ei.

Dar ce vroia această societate?

În epoca aceea, cînd scrisul era rar, cărțile puține, cînd tiparul nu exista sau deabia se năștea, formele arhitecturale și picturile aveau o mult mai mare însemnătate. Omul cultivat de atunci era cel care văzuse mult, nu care citise mult, căci n-avea de unde. Lumea de atunci era mai vizuală ca noi, pentru care cititul e un fapt natural începînd din copilărie. De aceea, lumea medievală și societatea feudală era atît de plastică. Ea gîndea în forme și se exprima în forme. Oamenii de atunci nu cunoșteau chinurile abstracțiunilor. Lumea era populată pentru ei de simboluri. Simbolul este forma sau semnul care leagă realul de ireal, naturalul de supranatural. În societatea modernă, tehnică și științifică, supranaturalul a fost exclus. Moldovenii în spațiul lor carpatic și subcarpatic, în peisajul acela armonios, limitat de munți nu prea înalți, în văile lor care se deschid pe o regiune de coline și ape șerpuinde, în care vastitatea e totuși intimă, în care legătura între om și natură e adîncă, în care priveliștea reține pe om și-l ocrotește cu pădurile sale adînci și șesurile sale mănoase, în care lumina blîndă intensifică culorile și e prielnică armoniei formelor, în această lume poetică prin esență, so-

cietatea de atunci neîmpovărată de o organizație socială și militară, care însă n-a cunoscut donjonurile seniorilor dar numai cetățile voievodale de la hotare și mănăstirile, care avea orașe deschise și sate care impun formelor arhitecturale ritmul naturii ambiante și frescelor din și de pe biserici culorile bogate ale atmosferei zilnicei lor trude, acești moldoveni au tălmăcit în volume și proporții chibzuite ritmul munților prin acoperișurile frînte și țuguiate, prin turlele și clopotnițele lor, au condensat peisajul în forme arhitecturale, readucînd prin jocul abil al bolților adîncimea cerurilor diferitelor anotimpuri, acoperind ziduri și bolți cu această pictură care înfățișa ierarhia cerească a heruvimilor, a îngerilor și sfinților.

Aceste picturi făcute după canonul bizantin, atonit sau kievean nu erau o simplă ornamentație populară cu basme bisericești pentru popor. Poporul și voievodul, vlădica și monahul gîndeau și credeau la fel. Aceste picturi sunt epice și ideogramatice, adică povestesc faptele scripturilor dintr-o parte, și dintr-altă parte prin reprezentarea Pantocratorului, tragicii Sofii, Maicei Domnului, a sfinților, arhanghelilor, mucenicilor, exprimă concepte religioase odată cu aspectul exterior al acestor persoane, adică exprimă idei după anumite principii și adevăruri teologale care trebuiau cunoscute de toți. Această pictură este, deci, și pictografică căci formele reprezentate erau totodată și semne ideologice. Biserica în întregimea ei era ca o carte deschisă în care toți aveau să citească și să vadă adevărurile pe care le căutau. Biserica în întregimea ei era o învățătură care informa. Biserica în întregimea ei înfățișa cosmosul, adică lumea vizibilă și totodată imaginativă, hiperboreană a acestor moldoveni, păstori, plugari, crescători de vite, breslași și militari care compuneau societatea de atunci. Biserica în întregimea ei, în totalitatea aspectelor sale interioare și exterioare, practice și simbolice, reprezenta lumea ierarhizată a ceru-

lui și a societății, a văzutelor și a nevăzutelor. Bisericile din Moldova sunt materializarea unei concepții religioase și sociale și, în același timp, consecința naturii moldovenești transpusă de locuitorii ei în forme arhitecturale.

Bisericile și mănăstirile din Moldova sunt un legămînt între norod și voievod, expresia unei necesități morale și politice, afirmarea și a unei credințe și a unei prezențe cîrmuitoare, ocrotitoare, transcendente.

Mănăstirea pe planul său defensiv militar, cu zidurile și turnurile sale, cu chiliile monahale, locuințele voievodale și toate înconjurînd biserica sunt imaginea acestei societăți, afirmarea ei istorică și spirituală. Din pomenitele motive, bisericile pictate din Moldova sunt atît de originale. La hotarul a două lumi, cea occidentală latină și cea orientală grecească și slavă, Moldova s-a exprimat liberă și nestingherită într-un scurt moment al istoriei sale, în armonie cu spiritul ei și cu lumea fizică care o cuprindea. Acest moment a fost precedat de o epocă de formație și încercări care încetează cu domnia lui Ștefan cel Mare, cînd experiențele s-au terminat. Momentul istoric, despre care vorbim, durează aproximativ 200 de ani, dar își atinge maximum de expresie de la Ștefan cel Mare pînă la Movilești. După aceea, în urma unei relativ scurte supraviețuiri a tradițiilor sale inițiale, arta moldovenească va deveni încetul cu încetul din ce în ce mai eterogenă.

Dacă privim cu atenție una din bisericile pictate, urmărind pe formele sale simple desfășurarea temelor iconografice, ne dăm seama că în timpul domniei lui Petru Rareș, cînd au fost pictate, și pînă la Movilești (pe vremea lui Ștefan cel Mare, picturile nu acopereau zidurile exterioare) această nevoie de ilustrare a textelor biblice e similară cu aceea din Occident care popula portalurile catedralelor cu statui de sfinți. Ortodoxia fidelă tradiției orientale interzicea sculptura sau o limita la elemente ornamentale. Nu vreau să spun că ideea

acoperirii bisericilor cu picturi ideogramatice și epice e urmarea unei influențe occidentale, dar cred că aceleași cauze au produs aceleași efecte: constructorii catedralelor ca și acei ai bisericilor moldovenești au răspuns unei dorințe populare de a privi și de a cunoaște.

Ca și templul antic, ca și catedrala, biserica moldovenească este un edificiu care nu e făcut numai ca să cuprindă. Plastica acestor edificii este puternic afirmată prin extradosul formelor. Arta bizantină, în general, se ocupă relativ puțin de consecințele exterioare ale intradosului, adică de formele exterioare provocate de plan. În această privință bisericile moldovenești, prin dinamismul formelor lor informante e categoric occidentală. Plastica bizantină dă toată atenția interiorului, echilibrînd cît mai static raporturile elementelor sale în care bolta și, mai ales, cupola predomină, iar formele exterioare decurg logic și direct din acest echilibru intern. În bisericile moldovenești se simte că, adesea, spațiile interioare au fost regizate întrucîtva de cerințele dinamismului exterior, prin înălțarea întregii biserici, prin înălțarea și îngustarea turlelor, prin fragmentarea acoperișului, prin introducerea ferestrelor ogivale și a marilor arcade tot ogivale ale pridvoarelor. Iar, la urmă, acest dinamism se va desăvîrși prin pictura în frescă care va acoperi toate zidurile.

Dar ce este această pictură? Aici, reîncepe problema maeștrilor și a influențelor. Pictura este cu siguranță mai direct influențată de școlile bizantine, sîrbești și rusești, prin care se strecoară și unele timide elemente occidentale. Dar ea are adesea și o vervă autohtonă și populară. În orice caz, ea completează și amplifică formele arhitecturale. Puține sunt cazurile în care pictura și arhitectura să fie atît de total unite.

La aceste biserici pictura nu apare ca un adaos, dar chiar ca un element constitutiv al arhitecturii. Prin felul compartimentării subiectelor, prin priceputa întrebuințare a cro-

maticei cu tonurile sale dominante, prin repetițiile și alternanțele subiectelor similare sau diferite, prin mișcarea organizată a scenelor, prin desenul viu și adesea foarte liber, arhitectura e animată de un freamăt de viață, de o vibrație cromatică, de un ritm de-abia materializat, care leagă și mai puternic edificiul de umanitatea și de natura înconjurătoare.

Sunt unele monumente uzate de timp care s-au acoperit de mușchi, s-au îmbrăcat în haina întunecoasă a iederei sau a viței sălbatice și în jurul cărora crește iarba uitării. Bisericile pictate din Moldova au ieșit proaspete și noi din furtunile istoriei. De la început ele se aliaseră cu natura și cu viața, nu fiindcă fuseseră acoperite de o haină vegetală care le copleșea, dar fiindcă de la început ele fuseseră cuprinse de viață prin arta picturii.

Din aceste motive bisericile din Voroneț, Humor, Arbora, Vatra Moldoviței și Sucevița formează o familie cu totul aparte în istoria artei, reprezentînd valori universale.

Sunt unii autori (vezi Gr. Oprescu) care pretind că aceste biserici nu sunt expresia poporului și că ele n-au fost făcute pentru ei, că sunt o afirmație străină în care năzuințele populare au fost deviate. Arta este o limbă universală, cu texte însă foarte interpretative. Am spus ce cred, dar mai cred un lucru: că în cazul în care ar fi cum pretind acești autori, după patru veacuri și mai bine aceste monumente au în orice caz drept de cetățenie.

Vrînd-nevrînd noi suntem solidari cu istoria noastră și avem totul de cîștigat de a ne înșuși și de a înțelege ce s-a petrecut pe teritoriul nostru prezent sau trecut. Istoria nu trebuie nici umflată, nici minimalizată.

În cazul bisericilor pictate, ne găsim în fața unor opere de artă foarte originale, de o subtilă concepție și o desăvîrșită execuție. Ele se înrudesc și cu natura și cu oamenii și cu vechile ceasloave și cu baladele și cîntecele populare. Cînd lucrăm la o operă de artă sau cînd

judecăm o operă de artă, trebuie s-o facem cu prudența sensibilității artistice și a sincerității, mai mult decît prin savantlîc. S-a lùat obiceiul a se încerca de către critici de artă să cerceteze pînă la dispariția documentelor privitoare la facerea unei opere de artă. În această pasiune cercetătoare, în general se uită un lucru: că singurul document realmente autentic este însăși opera de artă care trebuie privită fără idei preconcepute și iubită. În istoria arhitecturii românești, Gheorghe Balș a fost singurul obiectiv și care n-a aruncat în drumul cercetătorilor teorii hazardate ca N. Iorga și alții.

În Muntenia arhitectura atinge maximum său de efect în epoca brâncovenească într-un cu totul alt spirit, în care apar chiar elemente baroce venite prin Istanbul și elemente dalmate de influență italienească. Această a doua manifestație artistică a României e celălalt mare capitol al istoriei noastre arhitecturale. Ce este interesant e marea diferență, contrastul adînc între aceste manifestații în care prima (cea moldovenească) e situată categoric în Evul Mediu feudal, pe cînd a doua apare ca un ultim surîs al Renașterii.

Dar bisericile pictate din Moldova rămîn, poate, cea mai originală și deosebită creație românească, avînd un loc aparte în istoria generală a arhitecturii, depășind interesul pitoresc și local al istoriei noastre, reprezentînd opere de o valoare universală.

ORAȘUL IAȘI, UN PEISAJ

Orașul Iași a trecut de mult în literatură ca o temă în care poezia se simte în largul ei. Dacă poeții l-au cîntat, nuveliștii și romancierii i-au schițat pitorescul melancolic, dacă istoricii i-au invocat trecutul și arheologii i-au cercetat monumentele, vechiul oraș moldovenesc nu ocupă totuși, în viața artistică a României și a civilizației românești, locul care în mod firesc îi re-

vine. Aș vrea, în această scurtă expunere să reiau o veche preocupare a mea privitoare la destinul Iașilor și, mai ales, la semnificația acestui oraș în problemele artei românești.

Am frecventat acest oraș o viață întreagă, dar fără a-l fi locuit statornic vreodată. El face însă parte din primele mele impresii de artă, și el m-a pus în fața unor subiecte de meditație care au influențat hotărîtor convingerile mele privitoare la formațiunea artei românești. Insist asupra cuvîntului românesc și nu moldovenesc, fiindcă, precum voi încerca să demonstrez, Iașul depășește prin însemnătatea lui un fenomen local sau regional. Dintre toate orașele românești, Iașul este cel mai românesc, adică cel în care s-au săvîrșit într-un spirit de continuitate o serie de manifestări și experiențe ale unei societăți așezate la răspîntia drumurilor venind din Orient, Occident, Nord și Sud. Pe aceste drumuri n-au venit numai mărfuri sau armate, dar și idei și, deci, influențe. Ceea ce este deosebit în Iași e că aici influențele se echilibrează, nici una nu domină (cel puțin multă vreme) în mod suveran, lăsînd creației liberă cale spre înfăptuiri armonioase. Căci influențele sunt interesante atîta vreme cît ele fac parte din materialele întrebuințate de vlaga creatoare. O artă care ar fi un conglomerat de influențe n-ar mai fi o artă, dar o barbară îngrămădire de elemente eterogene, ceea ce arta românească, atît din Moldova cît și din Muntenia, n-a fost niciodată. Voi lăsa deci savanților să vă vorbească despre influențe și să facă la rece, ca pe un cadavru, repartiția sistematică a înrîuririlor, clasate ca florile uscate dintr-un ierbar. Istoricii artei au abuzat, după părerea mea, de două teme care riscă adesea să golească înfăptuirile plastice de orice semnificație și viață, influențele și decadențele, afară de rare și scurte momente de împlinire, totul pentru ei e decădere, precum totul la ei e o savantă, subtilă și complicată combinație a influențelor. Oricare ar fi însă

teoriile lor, și oricît ar fi ele de documentate, un lucru rămîne incontestabil: că o operă devine un obiect de artă prin elementele noi pe care (pe vrute sau nevrute) le poartă în ea și prin care depășește influențele ce stau la obîrșia genezei sale. Aș vrea să spun nu atît ce se întîlnește la Iași adus din diferitele colțuri ale lumii, dar mai mult să vă vorbesc despre ceea ce nu se găsește decît la Iași și nicăieri în altă parte. Nu va fi poate prea mult de spus, dar cel puțin cred ceea ce în primul rînd ne interesează, precum ne interesează în fiecare din noi nu atît bogăția memoriei saturată de învățătură, cît imboldul vital și creator care dă această linie, acea rîvnă a desăvîrșirii, acel stil aparte al vieții și muncii noastre.

Iașul în primul rînd este un peisaj. Zic peisaj și nu priveliște, conștient că prefer un neologism unui cuvînt neaoș românesc, dar cuvîntul peisaj mă mulțumește mai bine, căci el conține parcă acea noțiune mai precisă a cuvîntului franțuzesc *paysage* care vine de la *pays* și *visage*, adică țară și obrazul țării, unei țări anumite, deci a unui anumit lucru mai conturat, mai desenat, mai precis. Și Iașul tocmai îmi pare a fi nu o simplă priveliște, dar o înfățișare, fizionomie a unei țări, a unui neam, expresia unei alianțe între om și natură, între elementele geografice și veleitățile umane, o umanizare lentă și stăruitoare a cinci veacuri de stăruitoare rîvnă, o expresie a omeniei românești.

Am spus că Iașul este un peisaj. Să-l privim întîi așa cum apare călătorului care vine dinspre Vaslui, atunci cînd începe să coboare povîrnișurile stîncoase de la Repedea. De pe acest masiv care domină toată regiunea deluroasă ce se întinde pînă la Prut, se văd întîi ca mari nave ancorate în larg mănăstirile Cetățuia, Galata și Frumoasa, pe cînd celelalte biserici sunt toate retrase între colinele Copoului și Tătărașului, pe platoul natural care domină Valea Bahluiului, cum sunt corăbiile într-un

port bine adăpostit. Această imagine e cu atît mai vie cu cît umbrele pricinuite de razele piezișe ale dimineții sau ale serii acoperă vîlcelele ca niște ape adînci. Accentele nenumăratelor turle care sclipesc în lumină, țîșnind din desișul umbrarelor și caselor răspîndite în grădini, masiva siluetă a Goliei, a Mitropoliei, campanilul de la Bărboi, romantica siluetă a palatului administrativ și calupul universității se armonizează în diversitatea lor datorită luminii, terenului accidentat, vegetației și poate, mai ales, fiindcă din prima vedere se simte o ierarhie a formelor, o diversitate de forme, prilejuite de diversitatea monumentelor. Locuințele sunt mici, instituțiile civile sau bisericești sunt monumentale. Spațiile din jurul monumentelor mai însemnate sunt vaste cu toate că, în general, străzile sunt înguste. Orașul nu este hotărnicit cu precizie. El se pierde încet în natură și pădurile sunt aproape. Vile apar prin coclauri, se ridică pe movile creînd spre Hlincea, Bucium și Bîrnova o întreagă regiune de locuințe răspîndite prin livezi și vii.

Dacă privim orașul venind dinspre Prut pe șoseaua Unghenilor, Iașul are cu totul altă înfățișare. Turle și clopotnițe apar îngrămădite și strînse ca lăncile înfipte în pămînt ale unei tabere. Silueta orașului care, de sus, ne părea molcomă și pașnică, se ivește deodată ca o afirmare eroică, ca ideograma unei epopei.

Cînd coborîm de pe podgoriile Copoului încet, în sens invers, avînd de data aceasta ca fundal masivul Repedei, în fața căruia Cetățuia acum va domina orașul strîns în jurul turnului Goliei ce se ridică masiv ca un donjon, Iașul va apare în deplina sa măreție, dispunîndu-și arhitecturile prin diversele denivelări ale terenului cu variațiunile lor de mase și jocurile lor de umbre și lumină.

Dar cine va sui pînă înspre ultimele case ale dealului Tătărașilor și se va întoarce pentru a cuprinde întreaga desfășurare a Iașilor pe colinele sale va vedea desenul subtil, ner-

vos și fin al unei întregi lumi de forme, cînd zvelte, cînd masive, cînd rotunjite în curbe grațioase, cînd ivite din jocuri de volume simple, cînd precise, cînd estompate de umbre, cînd dominante, cînd discrete, dar toate în perfectă armonie cu zarea deluroasă, cu pădurile și cu cerul. Am zis desen, căci din partea aceea Iașul ajunge să fie privit mai arhitectural cu toate formele sale informante care vorbesc cugetării, am zis desen căci, dacă cumva am luat creionul și am tras pe hîrtie armonia spațială, care se desfășoară în fața noastră, am simțit cum proporțiile se regăsesc de la un moment la altul și cum contrastele afirmă armoniile, cum formele se înrudesc, cum se opun, decurg una din alta, se complectează, se simplifică sau se echilibrează, fiind totuși toate orchestrate după același ritm. E în toată această înfățișare ceva continuu și unitar, care e greu de definit, dar care pătrunde în noi pe căile intuiției.

Suntem în fața unei prezențe care emană din forme, din aceste forme care s-au încetățenit în acel spațiu și în acea lumină, și această prezență este stilul, stilul unei întregi istorii, unei culturi și unei civilizații. Și zic istorie, fiindcă e vorba de o lungă desfășurare în timp a unei înlănțuiri de evenimente, care s-au întîmplat în acel oraș, și zic civilizație fiindcă e vorba de o societate care a făcut și respectat legi, care a avut năzuințe stăruitor urmărite și zic cultură, fiindcă această comunitate românească și-a afirmat tendințele sale și voința de a fi în forme, în slove și grai.

Căci de vom pătrunde acum în acel oraș, cu străzile umbrite și pline de povești, spre a cerceta mai de aproape adevărul păstrat printre zidurile sale, vom vedea confirmate ceea ce peisajul de ansamblu ne sugerase dintîi. În primul rînd, Iașul n-a fost nici la obîrșia lui, nici mai tîrziu numai un tîrg, o cetate sau numai o reședință domnească, sau un oraș bisericesc, sau un oraș de breslași, sau, mai aproape

de noi, un oraș de profesori și de pensionari. El a fost mereu mai toate acestea deodată. El este rezultatul, produsul unui efort al unei societăți complecte în care viața breslelor, mai ales, a fost îndeosebi intensă. Făcînd această afirmație aș vrea să precizez ce este o breaslă sau, mai bine zis, ce au fost breslele în epoca feudală și a prelungirilor sale feudale. Acest cuvînt adesea întrebuințat greșit a pricinuit nenumărate și inutile polemici și neînțelegeri, fiindcă conceptul lui nu fusese analizat. Față de importanța breslelor în epoca feudală și Renaștere aș vrea să analizez în treacăt noțiunea acestui cuvînt.

Breslele există din antichitate ca formație de interese comune. În Grecia antică artizanii nu erau mai niciodată sclavi, dar în împărăția romană majoritatea mîinii de lucru căzuse în sclavie. Acești sclavi muncitori și artizani se organizară în societăți, secrete întîi, și fățișe pe urmă, spre a putea apăra interesele lor profesionale. Aceste organizații păstrau secretul profesional, secretul metodelor de lucru și erau totodată societăți de ajutor mutual și de apărare față de oamenii liberi și de legile lor asupritoare. Aceste societăți cu caracter mistic și profesional au început în Asia. Prin Siria s-au răspîndit în toată lumea mediteraneană. Cînd Imperiul roman se prăbușește și începe să se organizeze lumea feudală, corporațiile, refugiate în orașele care se restrîng la un minimum de populație în dosul zidurilor lor, aceste societăți se înjgheabă cu mai multă tărie și corporațiile împînzesc Europa cu echipele lor. Dintre aceste corporații sau bresle cum le zicem noi, una din cele mai importante a fost aceea a constructorilor. Evul Mediu atît de fărămițat din punct de vedere al hotarelor politice are totuși o intensă viață internațională de schimburi de idei, de mărfuri și de oameni. Niciodată hotarele țărilor n-au fost mai puțin etanșe. Lumea medievală avea trei organizații interstatale care coexis-

tau și conlucrau cîteodată; prima era organizația militară feudală care menținea pînă la tiranie disciplina socială împotriva ultimelor invazii barbare, a doua era biserica cu nenumăratele sale mănăstiri și eparhii, și în al treilea rînd, corporațiile de muncitori și artizani de toate soiurile care formau partea cea mai activă a populației. Munca constructivă a epocii feudale e datoria lor. Aceste bresle cu nenumărații lor membri fabricau mărfuri, construiau tot ce era de construit, dominînd foarte repede piața produselor și a schimburilor. Ei, în lupta surdă sau fățișă cu stăpînitorii feudali, au fost apărătorii drepturilor civice și ai libertăților orașelor. Ei sunt înfăptuitorii catedralelor și burgurilor. Niciodată pînă atunci munca nu fusese atît de bine organizată și mîna de lucru mai conștiincios selecționată. Ei au dat prin activitatea lor o înfățișare unitară Europei. Pe majoritatea bisericilor lui Ștefan cel Mare și ale lui Petru Rareș s-au găsit semnele lapidare ale marilor corporații de constructori. Iașul de la începutul vieții sale a fost un oraș de breslași, un oraș de orășeni și nu de semirurali, ca în majoritatea tîrgurilor. Deci, a fost un oraș bogat și de trai bun. El n-a fost numai un oraș aristocratic de reședințe boierești, ci un oraș de artizani și de comercianți. Multe din bisericile ieșene au fost ridicate de bresle care erau grupate cu locuințele în cartiere a căror denumire a rămas unor străzi: Curelari, Sărăriei, Păcurari, Olari, Pielari, etc. Între Constantinopol—Iași—Kiev—Lemberg—Praga—Sibiu erau veșnic schimburi. Iașul, devenit scaun domnesc, își primește podoaba de mănăstiri și de palate. Dar nu vreau să refac istoria Iașilor. Am vrut numai, făcînd o incursiune în istorie, să explic mai bine umanitatea care a produs acest decor, care a întemeiat această veche așezare. Se zice adesea că, în trecut, noi am fost un popor de păstori, lucru care este adevărat în parte. Cu această ocazie se întemeiază o în-

treagă literatură sentimentală care evocă păstorul cîntînd doina din fluier. Dar acești ciobani sau păcurari, care își duceau turmele peste hotare și păstoreau din Caucaz pînă în Pind erau oameni de acțiune, de cutezanță și de răbdare, care aveau punctele lor de sprijin și de retragere în munți, piețele lor de desfacere în orașe și în porturi, care duceau o viață grea nicidecum contemplativă, își organizau industria lor de brînzeturi, tăbăcirea pieilor și vînzarea blănurilor. Acești oameni nu semănau cu ciobănașul semănătorist al lui Grigorescu. Duceau războaie, se apărau în lungile și depărtatele lor transhumanțe, sau mulți din ei trăiau organizați ca o breaslă și întemeiau orașe. În acest sens, legenda lui Bucur are cu siguranță un substrat istoric și acțiunea lor în înființarea Bucureștilor e probabilă. Breslele de altfel nu se compuneau numai din români. În această lume orășenească se întîlneau străini adesea destul de numeroși pentru a se constitui în colonii, cum au fost între alții armenii care au participat dintru început la toată istoria Moldovei. În această lume diversă viața religioasă avea un rol hotărîtor în toate amănuntele datinilor, dominînd și cultura acestei societăți și dînd tradiția odată cu morala. Se zice, însă, mereu că toată cultura noastră veche e exclusiv bisericească. Nici asta nu este în întregime adevărat. Breslele aveau tradițiile lor. Și tradiția în domeniul artelor și tehnicilor nu înseamnă decît suma experiențelor verificate și recunoscute folositoare. Există de pe atunci o arhitectură laică și o cultură laică, cu toate că marile teme ale gîndirii nu ieșeau din cadrul religiei. Dar există de pe atunci o foarte puternică tradiție populară de imemorială obîrșie care a fost întotdeauna activă în toate manifestările artei noastre vechi, fie că este vorba de pictură, fie de arhitectură. Așa se explică numai cum maeștrii veniți cîteodată din Ardeal sau Boemia construiau totuși după principii și forme locale. Așa se explică numai

cum formele bizantine sau gotice au fost impuse sensibilității și gustului țării.

Printre numeroasele păreri care circulă asupra istoriei și culturii noastre, ca aceea că românul este născut poet, mai există credința că istoria poporului românesc în general și istoria artei românești în particular s-a dezvoltat după legi cu totul aparte ca, de exemplu, că la noi n-au fost bresle decît prea puține și că n-au avut un rol real în cultura noastră. Or, de îndată ce se admite că în România breslele au existat ca în orice altă societate feudală, problemele maeștrilor și artizanilor se clarifică și participarea vie și continuă a poporului în cultura noastră se explică pînă la evidență.

Am insistat cam mult asupra acestei probleme a breslelor și mă văd obligat a reveni mereu la ea, căci fără dezlegarea ei nu se explică nașterea și viața orașelor medievale. Căci, orașele nu se fac nici de boieri nici de voievozi, mai ales cînd e vorba de orașe deschise care n-au fost cetăți niciodată, adică n-au fost înconjurate de ziduri avînd însă unele cetăți pe lîngă ele, cum a fost la Suceava (Iașul n-a avut, după cîte știu, nici un castel fortificat). Din acest punct de vedere Iașul, ca toate orașele din Moldova și Muntenia, n-a fost un oraș feudal prins într-o armură de ziduri. Existau însă insule fortificate care erau mănăstirile din interiorul și din împrejurimile orașului precum și curtea domnească. Această alianță între spiritul religios și militar caracterizează toată feudalitatea inclusiv mănăstirile românești, și aceste mănăstiri așezate împrejurul Iașilor sau în interiorul orașului îi dau specificul său pitoresc. Dar să analizăm cîteva monumente. Un edificiu mic, dar de o deosebită însemnătate, e Sf. Nicolae, fosta capelă a curții domnești, care era cuprinsă odată între zidurile de apărare ale reședinței voievodale. Acest monument, chiar după restaurarea cam radicală pe care a suferit-o, păstrează în zvel-

teţea sa caracteristicile artei moldoveneşti. E o construcţie monumentală de dimensiuni mici, în care jocul interior al bolţilor are o directă şi logică consecinţă asupra formelor exterioare, în care variaţia de culoare a materialelor e complectată şi îmbogăţită de pictură. Această arhitectură cu plan şi bolţi de înrudire structurală bizantină are totuşi o siluetă aparte, o siluetă gotică, aeriană şi subtilă în care însă ceva din optimismul Renaşterii apare. Planul bizantin remaniat după nevoile şi concepţia locală a primit aici o formă exterioară, în armonie cu peisajul şi natura ambiantă, în armonie cu omul care trăia pe aceste teritorii în funcţia unor datini vechi şi experienţe închegate, a cărui tehnicitate se eliberase demult de orice neîndemînare primitivă. Acest fel de a concepe armonia spaţială, care se cheamă arhitectura, e rezultatul unor veacuri de experienţe duse cu rîvnă la Baia şi în văile Carpaţilor, experienţe care s-au făcut cu modestele mijloace populare ale arhitecturii de lemn şi ale căror forme au fost cu pricepere transpuse în piatră şi însuşite pe urmă de maeştrii breslelor, pentru a desăvîrşi acele arhitecturi care se socotesc printre cele mai originale afirmaţii ale acestor vremuri.

Nu departe de Sf. Nicolae Domnesc a lui Ştefan cel Mare se ridică vestita biserică a Trei Ierarhilor în care tradiţiile construcţiilor moldoveneşti sunt menţinute mai departe în ceea ce priveşte proporţiile şi formele de un geometrism încă riguros. O bogată ornamentaţie orientală înveşmîntează aceste forme fără a-i reduce calitatea proporţiilor. De pe terasa Trei Ierarhilor lui Vasile Lupu se zăresc celelalte două monumente înrudite, Galata şi Cetăţuia.

Edificiul însă care domină silueta Iaşului, compoziţia arhitecturală de cea mai mare amploare, unul din cele mai măreţe monumente din ţară e Golia, cu incinta turnului şi biserica din piatră albă şi cu bolţi uşoare ca nişte cor-

turi întinse, Golia în care, mai mult poate decît la Trei Ierarhi, Vasile Lupu a pus să i se întipărească ambiția nemăsurată și pasiunea lui pentru fast. Se zice că Petru cel Mare, privind această surprinzătoare realizare, ar fi spus că este rezultatul întîlnirii înrîuririlor ruseşti cu cele occidentale și orientale. Această caracterizare e valabilă nu numai pentru Golia dar pentru Iașul întreg. În epoca aceea eclectică cînd, pe lîngă monumente de tradiție moldovenească, ca Trei Ierarhi, de un stil compozit ca Golia, se mai ridică un alt edificiu cu totul aparte, Sf. Sava după premise pur orientale și balcanice.

N-aș dori să continui această analiză și această enumerare. Am vrut numai să vorbesc despre esențialul, despre ceea ce caracterizează și diferențiază Iașul de celelalte orașe de pe teritoriul României, acest oraș care la răspîntia influențelor și-a spus cuvîntul. Pe cînd Suceava rămîne exclusiv orașul feudal al lui Ștefan cel Mare și Rareș, Iașul este cetatea lui Lăpușneanu și Vasile Lupu, oraș care întruchipează mai mult decît eposul vitejiei un imens potențial de visuri și rîvne neîndeplinite.

Dar, mă veți întreba: Iașul nu e decît o colecție de mănăstiri și de biserici? Să nu uităm că pe vremea cînd au fost zidite, bisericile depășeau cu mult semnificația și utilitatea lor religioasă, avînd adesea și semnificații de trofee.

Dar ceea ce caracterizează Iașul sunt și vastele sale locuințe, care ating cîteodată dimensiuni palațiale, cum e casa lui Alexandru Cuza, casa în care se găsește astăzi maternitatea, Muzeul de științe naturale, fostul palat domnesc al lui Mihai Sturza, casa în care e azi un cămin, lîngă statuia lui Miron Costin, și atîtea alte case mai mari sau mai mici, sau instituții ca Spiridonia care toate poartă tiparul acelui clasicism care a înflorit în Rusia după războaiele napoleoniene și care după Eterie s-a răspîndit și la noi, și pe care noi l-am adoptat pentru biserici, cît și pentru locuințe, cum se

poate vedea la Frumoasa. Bisericile și mănăstirile sunt numeroase, prilejuind cele mai importante monumente arhitecturale din peisajul ieșan, spiritul unitar și armonios în care e concepută locuința, simplele case de la Iași care se înșiră fără pretenție de-a lungul străzilor sau se ridică în verdeața grădinilor, alcătuind un cadru urban variat, pitoresc și intim, care tinde să dispară. Printre aceste arhitecturi minore, dar plăcute, se ridică ici-colea acele case de dimensiuni palațiale, de care am vorbit, de o frumoasă ordonanță clasică, ale căror fațade exprimă o generoasă repartizare a spațiilor interioare, căci nu este vorba numai de fațade în arhitectură. Generatorul de forme este planul, și casa moldovenească cu încăperile repartizate foarte simplu și întotdeauna bine luminate și accesibile prin scări sau degajamente vaste, a atras în trecut atenția unor călători iluștri cum a fost Ligne, celebrul peisagist amator și feldmareșal de meserie, în serviciul Mariei Teresia, precum înfățișarea generală a Iașului impresionase pe țarul Petru cel Mare. Ligne scrie în memoriile sale că el consideră planul casei moldovenești ca un exemplu de bună și bine socotită arhitectură. Și Ligne (Prince de Ligne, emigrat din Franța în 1789) cunoștea Europa toată ca grădina lui. Deci părerea lui poate să nu ne lase nepăsători. Această părere merită să fie extinsă de noi și asupra caselor mai modeste sau cîteodată foarte modeste, care au toate aceeași caracteristică de luminozitate și acel aspect de bună cuviință, care păstrează adesea farmecul și calitățile artei populare, încadrîndu-se totuși în decorul urban. Dar au mai fost acele hanuri cu portale boltite și curți înconjurate de arcade amintind anticele caravanseraiuri, mai sunt casele cu dugheni împodobite de ciudate balcoane din fier bătut, mai sunt vechi depozite de mărfuri sau ateliere boltite, care din greșeală au scăpat de tîrnăcoapele edilității, mai sunt vechile cimitire acoperite de umbră în care se întîlnesc morminte

și mausolee, cruci și statui din diverse vremuri. Și în unele străzi se mai întîlnesc cîteodată frumoase fîntîni în stilul lor baroc sau clasic sculptate cu grijă în piatră sau marmoră, dar a căror guri de apă mai toate au secat de mult. Căci Iașul a fost un oraș bine canalizat din vremuri. Se mai întîlnesc ici-colo vechi cisterne, goale acum, care primeau apa prin canale de piatră. Într-un cuvînt, ceea ce este interesant la Iași sunt urmele și mărturiile unei vieți calitative. Cum vă spuneam înainte: un stil. Iașul are stil, un stil aparte care nu se definește ca mai toate lucrurile esențiale. Am crezut adesea că motive sentimentale m-au făcut să privesc capitala Moldovei cu îngăduință și exaltare. Dar vremea a trecut luînd cu ea puțina exaltare de care am suferit și rarele îngăduințe de care m-am împiedecat. Am căutat întotdeauna să cultiv spiritul meu critic, am comparat, am studiat și cumpănit chestiunile privitoare culturii și artei românești. Iașul a rezistat la toate și, cînd m-am întors fie din Isfahan, fie din Florența, n-am avut niciodată ceva de suprimat din temele mele admirative privitoare la acel oraș, așezat atît de fericit printre colinele și vîlcelele sale.

Ultimul război ar fi putut să-l distrugă. Furtuna a trecut peste el cruțîndu-l în mare parte. Care este viitorul lui?

Iașului i se dă o importanță cu totul specială, căci sunt unele lucruri vechi și venerabile, care merită un tratament special. În drumuirea lor spre viitor, tinerele generații trebuie să le respecte. Progresul are nevoie și el de pietre de hotare pentru a putea mai tîrziu să măsoare cu ochiul, uitîndu-se înapoi, întinderea cuceririlor sale. Și pe urmă, în viața unui popor, există și permanențe. Dacă totul realmente este mișcare, ca să putem aprecia acea mișcare trebuie să avem puncte fixe de comparație. Or, eu mă întreb dacă Florența sau Isfahanul au nevoie neapărat de o violentă sistematizare. Dacă un plan de ocrotire și complectare n-ar fi

suficient. Mi se va răspunde cu siguranță că Isfahanul și Florența au o altă importanță, ceea ce este foarte posibil. Însă în țară un alt oraș ca Iașul noi nu avem. În așteptarea realizărilor viitoare să luăm în considerație, între altele, ce a fost și este al nostru, croit pe măsura noastră de noi pentru noi, la scara năzuințelor și posibilităților noastre.

Iașul are nevoie să fie ocrotit mai mult decît sistematizat, căci sistematizat a fost de istorie. Iașul n-are nevoie să fie prea mult mărit. Nici din punct de vedere economic regiunea Iași nu poate fi împovărată cu un prea mare oraș. Iașul n-are nevoie de mari perspective, căci arhitectura lui n-are nevoie de prea multe mari artere de circulație, fiindcă nu e de dorit ca Iașul să depășească o sută cincizeci de mii de locuitori, fiindcă nu e de dorit, în general, ca orașele să se mărească peste măsură, acolo unde lucrul acesta nu e aproape obligatoriu sau inevitabil. Marea calitate a Iașului e de a fi la scara omului, de a fi unitar, de a forma, cum am spus la început, un peisaj care trebuie păstrat cu toate împrejurimile sale. Aceste împrejurimi trebuiesc ocrotite, precum sunt ocrotite împrejurimile Romei, vestita Campagna Romana. Am emis de mai multe ori părerea că Iașul în întregimea lui ar trebui decretat monument istoric, păzit și îngrijit ca atare. Căci un monument istoric e cu atît mai interesant, cu cît e păstrat în ambianța naturii sale. Dar cînd un grup întreg de monumente valoroase și de ansambluri arhitecturale se găsesc în același peisaj printre arhitecturi care merită și ele să fie păstrate, cînd însăși natura concură la punerea în valoare a tuturor acestor lucruri, cred că acest tot trebuie păstrat pe cît se poate așa cum e, restaurat și ameliorat în caracterul lui. Atît în U.R.S.S., Ungaria cît și în Polonia și Cehoslovacia astfel de măsuri s-au luat.

Vechile cartiere din Varșovia nu numai că au fost restaurate, dar și reconstruite. Cracovia la fel a fost restabilită în vechea ei splendoa-

re, castelele și parcurile refăcute fiind considerate ca un bun al poporului. Noi ne plîngem mereu că n-avem arhitectură civilă.

Dar cînd avem un oraș nou construit într-un spirit autohton, nu-l vedem și nu-l păstrăm. Și asta fiindcă ne lovim de anumite idei gata făcute și necontrolate, care s-au înrădăcinat în concepția pe care o avem a propriei noastre țări. Se zice mereu că țările românești n-au cunoscut și n-au participat la o artă și cultură clasică, și că tot ce nu e de obîrșie (în parte cel puțin) bizantină, nu este românesc. Nimic mai greșit. Fenomenul postrenaștere de arhitectură palladiană s-a resimțit la noi ca și în Rusia. El a fost adaptat cu măreție în Rusia și mai modest și cu un caracter aparte la noi și mai ales în Moldova. Această arhitectură e în cea mai mare parte arhitectura Iașilor, tot așa de românească decît cea de obîrșie bizantină sau gotică. Dar nu vreau să ridic noi probleme.

Iașul trebuie, în primul rînd, cunoscut și cercetat cu creionul în mînă și inventariat cu grijă. În majoritatea cazurilor cei care se duc să viziteze acest oraș rămîn nedumeriți și se întorc zicîndu-mi că n-au văzut acolo tot ce am văzut eu. Totuși nu cred că exagerez. Am ajuns la aceste concluzii după cercetări și verificări. Rămîne numai, cred eu, ca noi să ne luăm în serios trecutul și cultura noastră (așa cum fac vecinii noștri). Trebuie să ne obișnuim a vedea realitățile noastre proprii și, odată privite, să le luăm în considerație în lumina unei critici care va ști să biruie vechile prejudecăți. Dar viitorul? Iași e numai un oraș al trecutului, Iașul e numai un oraș de artă, numai un oraș de turism? Nu se poate, vor răspunde autoritățile edilitare și statale ... și vor avea perfectă dreptate. Viața unui oraș nu se oprește pentru motive estetice sau arheologice atîta timp cît un oraș este viu, ca Iașul, cu tendința de mărire a populației, a industriilor, a școlilor și instituțiilor. Și atunci ce e de făcut, căci vechile locuințe sînt insuficiente, în parte distruse de răz-

boi, în parte ruinate de uzură. Răspunsul meu e simplu; prezența unor lucruri frumoase din trecut nu pot reprezenta o piedică pentru îndestularea nevoilor prezente, dar dimpotrivă, vor da prilejul creării unui oraș mai aparte, de o reală originalitate. Mulți cred și consideră monumentele istorice ca impedimente în organizarea prezentului. Monumentele vechi pun, e adevărat, probleme dificile arhitecților urbaniști și edilitari, care preferă adesea, ca suprem argument și ultimă soluție, tîrnăcopul. Trebuiesc evitate performanțele sportive cu acest instrument. Organizarea sau reorganizarea unui oraș vechi e o chesitune de bun simț, de sensibilitate și de gust. Dar la Iași nimic nu e imposibil.

Platoul Copoului poate primi în plin soare si în izolarea altitudinii sale un întreg oraș nou, care se va putea dezvolta chiar și în înălțime. Iar în orașul vechi care se întinde pe platoul care prelungește dealul Copoului de-a lungul văii Bahluiului, locuințele și construcțiile noi au variate posibilități de a pătrunde, de a ameliora viața și aspectul vieții. Prezența vechilor mănăstiri, dugheni, casele cu fronton, traseul sinuos al vechilor străzi, accentele vechi ale vechilor turnuri și clopotnițe nu sunt, nu pot fi, nu trebuie să fie impedimente, așa cum n-au fost nici pentru Moscova, nici pentru Kiev, Cracovia, Varșovia și atîtea alte orașe europene care au vrut să afirme o continuitate morală, estetică și culturală, continuitate pe care și Iașul are dreptul s-o revendice. Un oraș nu e decît o colectivă afirmare a vieții în ceea ce are mai înalt și mai valabil. E o lungă succesiune de izbînzi care se exprimă adesea în forme. Aceste forme nu pot fi impedimente în pregătirea viitorului, rol pe care îl are atît edilul cît și arhitectul urbanist. La Iași, realizarea unui oraș excepțional de frumos și de original este posibilă cu puțină răbdare și bunăvoință, cu condiția ca să nu înecăm cu construc-

ții de dimensiuni inutil de mari frumoasele arhitecturi care există.

La Iași totul este încă posibil. În acest oraș cugetarea românească a avut o deosebită rezonanță și arta întotdeauna o deosebită însemnătate și o particulară expresie.

Sîntem îndreptățiți a spera că așa va fi și în viitor, și a spera poate chiar că tot ce a fost va fi cu mult depășit.

MOGOȘOAIA, UN PALAT, O GRĂDINĂ, UN PEISAJ

La cîțiva kilometri de periferia Bucureștilor, pe drumul Tîrgoviștei, Colentina se revarsă într-un lac înconjurat de trestii și de copaci bătrîni. În apele acestui lac se oglindește de aproape trei veacuri arhitectura masivă și totuși elegantă, severă și totodată de o îmbelșugată decorație, monumentală și intimă a unui palat domnesc.

Înainte de a studia acest monument, de a-i fi cercetat elementele și a-i analiza formele, înainte chiar de a-i spune povestea și de a explica însemnătatea lui și locul care îi revine în istoria artei românești, să facem o plimbare prin acest parc, prin acest domeniu și prin acea locuință.

La intrarea în satul Mogoșoaia șoseaua atinge aproape lacul, acolo unde se ridică un stăvilar, nu departe de o moară veche. De-a lungul acestui lac se întinde în formă de evantai parcul în care se pătrunde printr-un grilaj susținut de două coloane de piatră. Această grilă se deschide pe o alee de peste un kilometru de ulmi bătrîni. Printre trunchiurile lor se vede parcul frumos plantat ca un peisaj liber compus, în care grupurile de coniferi contrastează cu sălciile sau cu platanii și verticalitatea plopilor cu umbrarele adînci de castani. O gîrlă șerpuiește printre pajiști din care țîșnesc din loc în loc stufișuri de măceș.

Trecînd printr-o altă poartă străjuită iar de două coloane, aleea ne va duce spre intrarea curții. Ulmii sunt înlocuiți de castani, iar drumul, după ce coteşte pentru a doua oară trece între două grădini care se întind de-a lungul zidurilor, de cetate, peste care se ridică turnul de intrare. În partea stîngă a intrării e grădina crinilor, în partea dreaptă grădina trandafirilor. Crinii înconjoară vechea biserică cu pridvorul ei. Iar grădina trandafirilor cu aleele pardosite din piatră şi cărămidă, înconjurată pe două părți cu ziduri şi din două părți cu stufişuri de merişor tăiați geometric, a căror culoare închisă contrastează cu purpura florilor, e compusă simetric în jurul unei vechi coloane găsite în ruinele fostului palat brâncovenesc din Bucureşti şi al cărui fus mai poartă urmele rumenii ale unui incendiu.

Aceste două grădini prin aspectul lor clar desenat şi spiritul lor geometric anunță arhitectura care va apare cînd vom păşi sub bolta turnului de intrare. Arcada bolții cuprinde şi palatul şi grădina curții şi malurile Colentinei depărtîndu-se spre zare.

Între portalul turnului şi palat se întinde curtea care n-are altă decorație decît simple covoare de iarbă. Terenul coboară uşor spre palat, lîngă zidurile căruia se înalță plantații de stînjenei albi. Pe partea stîngă față de intrare, adică spre sud, unghiul pătratului curții e ocupat de colonada pe două caturi a dependințelor, iar în colțul din dreapta se ridică vechea bucătărie înconjurată şi ea de masive arcade de cărămidă. Lîngă această clădire, între dînsa şi turnul de intrare, între zidul de împrejmuire şi un alt zid mai jos, se găseşte o grădină tainică în care creşte într-un colț un singur chiparos. Cîteva lespezi duc spre o bancă de piatră, iar pe zidurile văruite se agață trandafiri purpurii. În spatele vechii bucătării transformată într-un salon de vară cu chilii instalate ca ateliere sau camere de lucru, o uşă scundă dă spre o altă grădină înconjurată cu un gard de stuf

umbrită de un mare dud, în mijlocul căreia e un puț spre care duce o mică alee pardosită cu pietre de moară printre care cresc ombelifere.

Dar să lăsăm aceste grădini și să ne întoarcem privirile spre arhitectură.

În lumina dimineții cerdacul monumental dinspre curte aruncă mari fîșii de umbră pe fațada însorită. Sculpturile traforate ale balustradelor de piatră sunt singurele ornamente pe care și le permite austera arhitectură a palatului. Toate celelalte nu-s decît jocuri de proporții: puternica cornișă în console și ocnițe, ferestrele în trilob sau elipsă, precum și scara care duce spre cerdac și învelitoarea de ardezie care acoperă totul.

Cerdacul dă întregii fațade o deosebită măreție desprinzîndu-și puternica masă pe simplitatea zidului. Cerdacul a fost făcut pentru această lumină și spre a-și dezvolta încă tema arcadelor măiestre. E poate cel mai frumos cerdac din arhitectura românească.

Dacă ne suim pînă la el, urcînd scara monumentală, vom putea privi decorul arhitectural al curții, dominat de ritmul arcadelor purtate de puternice coloane din cărămidă aparentă. În dreapta, între vechiul palat și dependințe se văd perspectivele parcului afundîndu-se în umbre, la stînga un vechi portal cu figuri alegorice, duce spre întinsele livezi hotărnicite spre miază-noapte de un rînd de plopi înșirați de-a lungul zidului de incintă. Lîngă turla intrării, printre copaci apare acoperișul înalt al bisericii. Avem de-a face aici cu un peisaj zidit armonios și voluntar limitat, care creează în același timp cu mijloace simple, monumentalitatea. Nu e o curte mănăstirească închisă și tainică, e un ansamblu bine cugetat de edificii diverse ca dimensiuni, diverse în ierarhia lor care prilejuiesc un decor compus în funcție de palat. Privind din acest cerdac ne dăm seama că avem de-a face cu o vastă compoziție în care, parcul, grădinile dinaintea intrării, curtea cu zidurile sale, livezile și palatul sunt legate prin

spiritul unei compoziții în care nimic nu e lăsat hazardului, cu toate că, înaintînd mereu prin acest domeniu, totul pare neprevăzut. Dacă intrăm în acel frumos și luminos palat (cum scrie pisania de deasupra ușii cerdacului) și păşim sub bolți și prin arcadele interioare, vom ajunge la logia cea mare care se deschide cu bogata ei colonadă spre lac și spre apus. Aici totul se schimbă. Sub noi coboară spre lac terasele pardosite cu lespezi de piatră și purtate de ziduri de cărămidă. Printre aleile de piatră se desenează partere de flori prinse în geometria bordurilor de merișor. Dar ceea ce se vede mai ales prin arcadele în acoladă e imensul peisaj al cîmpiei valahe care, dincolo de malurile lacului, dincolo de păpurișul des, se întinde pînă în zarea dogorîtă. Din cînd în cînd cîte un copac izolat se ridică în singurătatea lanurilor de grîu, iar grupuri de pomi prilejuiesc în acel exces de lumină oaze de umbre. Colentina vine dispre Buftea şerpuind și lenevind, apărînd după un crîng de plopi argintii și formînd încetul cu încetul acel lac care înconjoară pe jumătate parcul în semicerc. Oglinda apelor în care se adîncește cerul e punctată de nuferi. Trecînd printr-un parc cu o îmbelșugată vegetație, pentru a păși pe urmă prin grădini geometric trasate și o curte cu o severă arhitectură, ne găsim deodată la momentul culminant al acestei succesiuni de peisaje și arhitecturi care au fost compuse și s-au desfășurat în spațiu precum o simfonie se dezvoltă în timp.

Dacă coborîm acum din acea logie care e elementul central al palatului, simetric opus față de cerdac, dacă coborîm terasele și treptele pînă la chei și trecem lacul cu barca, palatul ni se va înfățișa de pe celălalt mal în toată măreția lui. Pe cînd fațada dinspre curte era simplă pînă la severitate, cu un singur element în centrul ei (cerdacul), aici deodată ne găsim, în aparență cel puțin, în fața unei libere și voioase fantezii care-și permite toate efectele unui ritm

și unei verve triumfale. Logia își dezvoltă colonada la etaj. Parterul e de-abia găurit de ferestre mici. La dreapta și la stînga logiei, două cerdacuri mai mici se ridică deasupra a două intrări dinspre lac care au aceleași coloane ca și logia. Coloanele acestea în loc de acolade poartă arcuri care își aruncă umbra peste trilobul unor înalte ferestre. Pe cînd momentul de maxim efect al fațadei dinspre curte e dimineața, fațada dinspre lac care e cea mai însemnată trebuie văzută cînd primește în plin razele apusului. Atunci, subliniat de terasele sale, în fața oglinzii azurii a lacului, palatul incandescent pare a emite propria lui lumină. Pe zidurile portocalii coloanele în spirală, arcadele trilobate, în elipsă sau în acoladă, balustradele traforate în arabescurile cărora se joacă delfini, păsări și flori, consolele și ocniţele cornișei vibrează în lumina aurie. Am ajuns la apoteoza temei arhitecturale în care atît compoziția cît și ornamentația au fost întrebuințate la maximum lor de efect, fără a cădea în stridență sau supraîncărcare. Monumentalitate totuși modestă, bogăție decentă în efecte, fantezie temperată de o compoziție strictă, măreție fără solemnitate. Acest palat e o vastă locuință îngîndurată.

Înainte de a termina această plimbare vom privi încă o dată, din insula înconjurată de stuf, spre care duce un ușor pod de fier arcuit și care se găsește la nord de lac, vechiul palat în lumina de seară. Prin trunchiurile înverzite de mușchi se întrezărește masa de porfir a liniștitei și echilibratei arhitecturi. De aici se vede totodată fațada spre apus și fațada mai simplă, dar ornată și ea de coloane, dinspre nord. Acest colț izolat al parcului încheie succesiunea de momente arhitecturale și peisagistice. Trecînd sub umbrarele unui parc pentru a sosi în lumina unei curți în fața unei arhitecturi armonioase și echilibrate, am sfîrșit cu priveliștea unui colț întreg de țară zărit printre fusurile unei colonade. Suntem aici în fața unei teme voite cu luciditate și prestabilită cu grijă.

Să cercetăm acum cum s-a ajuns la acea operă de ansamblu, cum s-a născut acest peisaj.

Care era întinderea domeniului și a parcului pe vremea lui Constantin Basarab nu se știe. Nici drumul Tîrgoviștei nu urma traseul șoselei de azi, nici satul nu era așezat unde se găsește acum. În lipsa documentelor se pot emite însă unele ipoteze. Parcul era probabil mult mai întins și avea o cu totul altă înfățișare ca cel de azi. Arta peisagisticei la noi e recentă și puțin practicată. În secolul al XVI-lea, după puținele descrieri ale călătorilor care ne-au parvenit, nu e vorba niciodată de grădini. Palatul domnesc pe atunci, cu tot ansamblul lui de construcții, era înconjurat probabil de o pădure care cuprindea ambele maluri ale Colentinei. Moșia Mogoșoaia a fost cumpărată de voievod de la o văduvă care avea acolo un simplu conac în care domnitorul a locuit înainte de a-și ridica palatul. Prima construcție pe care a făcut-o e biserica care datează din epoca lui Șerban Cantacuzino, cînd Brâncoveanu deci nu domnea încă. Cîțiva ani după suirea lui pe tron începe construcția palatului care trebuia să aparție fiului său, Ștefan.

Cum arăta, oare, acest palat? După elementele care ne-au rămas și o apropiată și atentă cercetare a monumentului, putem afirma următoarele:

Parterul întregului palat cu ferestrele sale, cerdacul în întregime pînă sub cornișă, logia pînă sub cornișă, zidurile etajului cam pînă la jumătatea înălțimii lor și bolțile încăperilor centrale, bineînțeles subsolul cu marile pivnițe boltite sunt din epoca lui Constantin Brâncoveanu. Acest lucru este dovedit prin însăși felul zidurilor și al bolților.

Ce înfățișare avea pe atunci palatul? După unele rămășițe de pe ziduri și unele texte, se poate afirma că palatul era tencuit și tencuiala fațadelor în întregime acoperită cu picturi în frescă. Picturile erau numai ornamentale, adică fără figuri umane. Scările interioare și exteri-

oare erau pe atunci din lemn. Urmele lor nu s-au regăsit. Tot edificiul era mai scund cu o cornișă simplă în rezalite de cărămidă, care începea probabil unde pornesc acum consolele cornișei actuale. Acoperișul era fie din olane, fie din șindrilă. Toate încăperile etajului erau boltite. Ferestrele fiind mai joase pe atunci și bolțile încăperilor, ca multe dinspre fațade, erau mai joase. Ferestrele etajului erau probabil arcuite în elipsă, ca și cele de la parter. Multe din încăperile interioare erau, după spusa călătorilor și mai ales a celor scrise de ambasadorul francez La Mottrie, decorate în frescă și altele în stucaturi. În una din sălile mari de la etaj era pictată pe toate zidurile întîlnirea primă a lui Constantin Brâncoveanu cu sultanul la Adrianopole.

Deci, pe atunci palatul din Mogoșoaia avea o bogată îmbrăcăminte picturală interioară și exterioară, după principiile decorației persane.

După mazilirea și uciderea domnitorului român, cu fiii lui, domeniul a fost confiscat și lăsat în paragină. Timp de două secole a rămas părăsit, servind în primul rînd drept carieră de materiale de construcție pentru locuitorii satului.

De-abia după 1830 banul Grigore Brâncoveanu reintră în posesia domeniului ancestral și începe o restaurare care însă a fost întreruptă și reluată de-abia pe la 1880. Atunci se construiește șoseaua, iar domeniul, în urma exproprierii din 1864, e redus pentru a face loc satului care se mută de-a lungul noii șosele. Atunci se înconjoară parcul cu un zid de cărămidă. Un arhitect francez adăugă cornișa cu ocnițe purtate de console și înalță ferestrele de la etaj dîndu-le totodată forma trilobată. El mărește aripa de nord creînd o nouă fațadă cu coloanele luate de la Potlogi și schimbă fațada dinspre lac modificînd sau adăugînd chiar cele două cerdacuri mici laterale care încadrează simetric logia. Reconstruiește un nou acoperiș fără însă a mai reface și unele bolți care se prăbușiseră. Tot el curăță în mare parte fațadele de

vechea lor tencuială ornamentală, lăsînd cărămidă aparentă. Tot acest arhitect reface dependințele dîndu-le un aspect de locuință franceză de țară, cum se făceau pe atunci, cu un acoperiș mansardat. Tot atunci e adus din Franța horticultorul și peisagistul Rohan care replantează parcul cu esențe noi și cîteodată rare. El este creatorul parcului și al peisajului care există și azi. Această vastă acțiune de restaurare a fost însă brusc întreruptă din motive financiare. De-abia în anul 1912 lucrările de restaurare sunt reluate pentru a fi duse, de data aceasta, la bun sfîrșit.

Arhitectul venețian Domenico Rupolo, specialist în restaurări este chemat pentru a executa primele lucrări mai urgente. Palatul începuse iar să se ruineze. Acoperișul de șindrilă putrezise, adînci crăpături se iviseră prin ziduri. Planșeele erau prăbușite. Rupolo în primul rînd ancorează zidăria dislocată, reface un nou acoperiș din ardezie de data aceasta (alegînd un material foarte durabil și semănînd întrucîtva cu șindrila), consolidează cornișa adăugînd suporturi de piatră consolelor, și execută cîteva planșee de beton, turnate pe grinzi de fier. Dar campania din 1913 și primul război mondial întrerup iarăși lucrările, care vor reîncepe de-abia la începutul verii 1920. Atunci, reluînd planurile și programul arhitectului venețian, pornesc lucrările de restaurare cu care fusesem însărcinat. Am continuat turnarea planșeelor de beton peste tot la etajul întîi, precum și rezidirea bolților prăbușite în întregime sau în parte. Totodată am curățat complect fațadele de resturile de tencuială care nu mai erau cele originale. A fost atunci o destul de lungă și aprinsă discuție asupra acestui capitol al restaurării. Unii membri ai Comisiunii monumentelor istorice de pe atunci erau de părere că palatul trebuie iarăși tencuit așa cum fusese. Dar deoarece în nici un caz palatul nu mai putea fi readus la forma lui inițială, că nu mai există documentația necesară pentru

a zugrăvi această tencuială cu ornamentația de frescă din epoca brâncovenească și că în plus o tencuială nouă se prinde prost pe o zidărie foarte veche, că această zidărie din cărămidă rămasă aparentă era departe de a fi lipsită de frumusețe, că tencuiala ar fi prilejuit o întreagă modenatură de ciubucărie de care vroiam neapărat să scap, am izbutit pînă la urmă să conving toată lumea de necesitatea ca fațadele să rămîie așa cum ne parveniseră, adică cu cărămidă aparentă. Se punea o altă problemă însemnată și grea de rezolvat, aceea a scărilor. Nu rămăsese nici o scară. Cele vechi fuseseră de lemn și în afară și pe dinăuntru. Rupolo alesese o încăpere (nu departe de noua intrare al cărei chenar provenea din palatul brâncovenesc din București), unde proiectase scara, pe care am executat-o atunci din marmoră de Cîmpulung, cu balustri în formă de colonete. Dar accesul la cerdac nu era decît pe dinăuntru. O scară exterioară către cerdac se impunea deci. Făcînd săpături în jurul cerdacului și de-a lungul fațadei de răsărit, n-am găsit nici o urmă de fundație. Nici pe paramentul zidurilor nu se vedeau urme de trepte. Totuși la ultima arcadă a cerdacului pe pilierul de bază al coloanei am găsit profilul de pornire a rampei unei scări care nu fusese executată niciodată, dar totuși proiectată a fi pe latura mare, înspre partea de miazănoapte a fațadei răsăritene. În plus piatra trafor care servea drept balustradă la această arcadă era de o altă factură ca celelalte traforuri, cu un alt motiv decorativ și cu dimensiuni ușor schimbate. Era vădit că această piatră fusese prevăzută drept balustradă de palier. Dezgropînd cu aproape 60 cm palatul dinspre curte am găsit două pietre de oprire a rampei, precum și piatra de proptire a rampei la pornirea scării. Deci principalele pietre ale scării, sau cel puțin principalele pietre ornamentate erau găsite, precum era găsit profilul balustradei care indică locul

de pornire a scării. Înălțimea cerdacului era prea mare pentru a zidi o scară dintr-o singură suire. Am compus după indicațiile lui Domenico Rupolo o scară în rampă simplă cu un palier intermediar și un palier de sosire. Fiecare palier e purtat de o arcadă. Între arcade am așezat un trafor. Pe palierul terminal al rampei am așezat o mare ovă romană găsită într-o necropolă uitată din Dobrogea. Tot atunci am rezidit bolțile camerelor periferice, înălțînd acestea cu cel puțin 1 m mai sus decît erau la origină din cauza ferestrelor care fuseseră înălțate și ele. Odată cu restaurarea palatului propriu-zis, am rezidit coloana pridvorului înconjurător al vechii bucătării. Am reconstruit turla de luminare care se prăbușise luînd ca model pe cea de la Antim și am dărîmat resturile ventilațiilor ruinate, care depășeau acoperișul prăbușit și el. Pentru rezidirea colonadei m-am condus după o coloană angajată pe jumătate în zidărie care mi-a dat dimensiunile și proporțiile inițiale.

Odată cu aceste lucrări au reînceput cele de curățire și replantare a parcului, precum și acțiunea de achiziționare a terenurilor riverane cu lacul care fuseseră expropiate. Aceasta a fost activitatea anului 1920. În 1921 și 1922 se construiesc terasele din fața palatului coborînd spre lac prin două scări paralele. Aceste terase, inspirate din grădinile spaniole și italienești, sunt o liberă interpretare contemporană, căci nici o urmă de terase nu s-a găsit făcîndu-se săpăturile. Între anii 1925 și 1930 se restaurează turnul de intrare și dependințele curții. Portalul de intrare avea ridicat peste el un foișor de lemn de dată recentă, care înlocuise probabil o construcție mai veche de același fel. Noi l-am înlocuit cu un foișor de zidărie și coloane de piatră. La fel vechile dependințe au fost dezbrăcate de haina lor franțuzească. Se ridică dubla galerie de colonade după modelul de la Mănăstirea Comana, odată cu refacerea fațadelor și a acoperișului.

În 1925 și 1930 se restaurează biserica și se fac grădinile cele două dinaintea intrării.

În 1931 se aduce și se montează la Mogoșoaia portalul cu figuri alegorice care deschide perspectivele spre grădina livezilor și se construiește poarta cu grilaj de la intrarea parcului.

Pe cînd se execută aceste lucrări de arhitectură, în interiorul palatului se fac lucrările de decorație și amenajare. O parte din încăperi primesc o bogată pardoseală de mozaic aurit și celelalte de marmore colorate. Se copiază chenare de uși de la biserici sau alte construcții brâncovenești, se montează în unele camere vechi șemineuri de piatră aduse din Italia și se adună în palat mobile și obiecte din epoca domniei lui Constantin-Brâncoveanu, a Mavrocordaților și a lui Gheorghe Bibescu. Casa devine un fel de muzeu istoric în care arhitectura e completată prin mobilier, tapițerii, picturi, sculpturi, bibliotecă.

Dar acțiunea cea mai grea a fost cea peisagistică. A fost urmărită și executată cu răbdare, ca un tablou compus cu drag.

Care a fost în această complexă activitate gîndul conducător? Precum se vede, palatul de azi nu este numai palatul brâncovenesc de altădată. E locuința din secolul al XVII-lea modelată de timp și de răbdarea oamenilor. Premisele și tema inițială e brâncovenească precum și elementele principale ale arhitecturii. Așa cum se înfățișează astăzi vechea locuință pe terasele sale, în fața oglinzii de apă, e o interpretare nouă a unei teme vechi. Acest edificiu e rezultatul colaborării timpului cu veleitățile umane, rezultatul succesivelor distrugeri și reclădiri, adaptări și remanieri, avataruri și izbînzi care s-au încheiat la sfîrșit printr-o fericită armonie. Ideea a fost de a înconjura această luminoasă arhitectură cu un peisaj care prin caracterul său vast dar totuși intim, bogat, liniștit, cu contraste vii de umbre și soare, de arșită și răcoare, de ape și lanuri să evoce țara însăși, s-o rezume, s-o cuprindă în toată poe-

zia ei, precum Versailles rezumă Franța, Escurialul Spania și grădinile Isfahanului toate oazele Persiei.

Înainte de a încheia aș dori să precizez unele probleme care s-au pus privitor la arta și la stilul brâncovenesc.

Ceea ce se denumește în mod curent stil brâncovenesc cuprinde arhitectura, pictura și, aș adăuga chiar, literatura unei perioade care începe la mijlocul veacului al XVII-lea și se termină cu sfîrșitul veacului următor. Prima manifestație arhitecturală care întruchipează acest stil e palatul Cantacuzinilor de la Măgureni și ultima operă de seamă care închide ciclul e ansamblul mănăstirii Văcărești. Palatul Mogoșoaiei și mănăstirea Horez sunt punctele culminante ale acestei epoci, atît de bogată în creații de forme.

Care sunt caracteristicile acelei epoci? Care e expresia dominantă a acestui stil? Pe cînd arta moldovenească ajunge la perfecția ei ideogramatică și plastică chiar de la început, după de-abia un veac de la întemeiere, Muntenia va ajunge la apogeul culturii sale după o lungă și progresivă elaborare cu două veacuri mai tîrziu.

Pe cînd elementele occidentale se echilibrează cu cele orientale în arta moldovenească, Muntenia va rămîne pînă la începutul secolului al XIX-lea categoric în atmosfera Orientului mediteranean și mijlociu.

Dacă vechile case boierești au un plan care nu e decît tema casei țărănești amplificate, afară de cula care are un program defensiv aparte, planul palatelor brâncovenești din Mogoșoaia și Potlogi au totuși, ca și casa din Măgureni, unele elemente noi. La Măgureni preocuparea apărării e încă evidentă. La celelalte două planuri ne găsim în fața unei compoziții mai clare, mai sigure și mai senine. Două apartamente: andronitideul și gineceul sunt unite printr-o serie de saloane centrale,

dintre care unul e deschis pe o latură de-a lui formînd ceea ce se chiamă o logie. Această logie tocmai reprezintă inovația planului palatelor brâncovenești, aerisind și limpezind mult compoziția. Unii autori au văzut în trecut o influență venețiană în acea inovație. Cred că această afirmație e poate pripită căci acea logie, care într-adevăr se regăsește în majoritatea caselor venețiene și la multe case italienești, în general, e un element comun tuturor arhitecturilor mediteraneene și orientale sau chiar extrem orientale. E firesc ca în clime în care multe luni ale anului se poate trăi cu ferestrele deschise, să fie încăperi la care ferestrele să n-aibă nevoie de cercevele. E deci probabil ca Veneția să fi încorporat logia tematicii sale iar arhitectura brâncovenească a putut lua acest element direct din Orient fără a face ocolul Veneției.

În ceea ce privește cerdacul, care e unul din elementele cele mai frumoase ale arhitecturii românești, el este comun aproape tuturor arhitecturilor dintre Caspica, golful Persic și coastele estice ale Mediteranei. Dar niciodată el n-a fost mai frumos tratat în România decît la Comana, Horez, Mogoșoaia și Potlogi și aș adăuga că acest element arhitectural a fost îndeosebi de bine tratat în Persia și pe urmă în Muntenia.

În general, nu trebuie uitat că însuși tipul casei țărănești cu cerdac sau cu pridvor se regăsește aidoma în Mazanderan, la sudul Caspicei precum și în Azerbaidjan. Că acest tip de casă e înrudit cu casa tătărască din Crimeea, făcînd la rîndul ei parte din tipul iranian zis hillani •ce stă la obîrșia templelor persepolitane. Această mare familie de case orientale depășește cu greu granița Carpaților în dosul cărora începe casa cu acoperiș în două pante și fără pridvor, de tip nordic.

Nu trebuie uitat, și aceasta este o lege generală și ea, că la baza marilor planuri monumentale e întotdeauna o modestă locuință (vezi

templul grecesc) și că nu există un hotar între arta monumentală și cea curentă sau populară. *Ars una.* Nu există hotare nici între arta denumită țărănească și cealaltă. Una nu e decît continuarea celeilalte la noi ca peste tot. Arta superioară a marilor cupole iraniene nu e decît amplificarea artei modeste a olarului fabricant de obiecte casnice. Orice artă a fost casnică la început. Din toate aceste motive, prin planul ei casa din Mogoșoaia se înrudește cu toate arhitecturile cu care arhitectura țărănească se înrudește și ea. Civilizația lumii e prea veche pentru ca să existe creații pure și pur autohtone. Totul este în tot.

Același lucru pentru pictura și sculptura ornamentală. Temele și modelele ornamentației brâncovenești sunt la rîndul lor amplificări și monumentalizări ale ornamentației populare îmbinată cu ornamentația tradițională bizantină și chiar romană, la care se adaugă influențele puternice ale minunatei civilizații persane care atunci, pe vremea lui Șah Abaz, contemporanul lui Constantin Brâncoveanu și a lui Ludovic al XIV-lea, încînta lumea. Dar această lume la rîndul ei primea fiorul febrei barocului, dacă nu în planuri, dar cu siguranță în ornamentație. Acțiune și reacțiune, schimburi și împrumuturi. Viața e mult mai subtilă și mai complicată decît istoria. Istoria nu e decît schema simplistă a tribulațiunilor umane.

Dacă însă lucrurile stau așa, se ivește o întrebare logică și pe cît se poate de întemeiată: dacă toate nu sunt decît influențe, atunci unde e originalitatea acestei arte și a acestui stil?

La asta nu există decît un răspuns valabil pentru toată istoria artelor și a culturilor și a civilizațiilor în general: nu temele, nu metodele, nu formele, nu influențele importă, cît felul de a le întrebuința. În aceasta, înainte de toate, constă talentul. O formă prost proporționată n-are nici o valoare.

Un element rău întrebuințat n-are nici un sens.

Originalitatea artei brâncovenești consistă în verva și talentul, sensibilitatea și inteligența cu care timp de mai bine de un veac meșterii noștri au știut să dea viață elementelor și temelor, indiferent de unde ar fi venit. Căci o artă valorează în măsura în care ea va ști mereu să-și depășească tradiția.

Epoca brâncovenească a fost o epocă de liberă alegere a tuturor elementelor constitutive ale artei muntenești, de liberă fantezie și de amplă îmbogățire cu mijloace și forme noi pe care maeștrii de atunci au știut să le asimileze întîi și să le întrebuințeze pe urmă.

PALATELE ȘI CASELE BRÂNCOVENEȘTI

Din toate manifestațiunile vechei arte românești, aceea care s-a bucurat de o mai mare atenție și popularitate este arta din vremea domniei lui Constantin Brâncoveanu. Acest lucru apare firesc chiar la o cercetare superficială. Stăpînă pe mijloacele sale și liberată de influențe prea directe, arta din Muntenia se va răspîndi și asupra Moldovei. În lumea de atunci, la încheierea Renașterii, la sfîrșitul vremurilor feudale, bate în lume un vînt primăvăratec de o surîzătoare inspirație artistică. La Isfahan domnește Sah Abaz liberatorul care va reconstrui orașele, drumurile, podurile, porturile. Peste oazele văilor persane o mulțime de cupole albastre se vor ridica și orașele se vor transforma în parcuri, în care jocul apelor și al umbrelor vor înfățișa decoruri paradisiace. În Rusia, Petru cel Mare construiește imensul oraș de pe Neva, iar Ludovic al XIV-lea rezidește toată Franța înconjurîndu-o cu cetăți trasate de Vauban, pe cînd Mansard dă orașelor o înfățișare nouă. E ora cupolelor și a marilor ordonanțe arhitecturale. În artă arhitectura domnește. Europa își schimbă arhitectura, ideile și stilul de viață. Veneția își încheie lunga sa carieră cu un baroc uluitor, pe cînd cavalerul Bernini, sculp-

tor și arhitect, desăvîrșește Roma papală. În Muntenia, adică între Veneția și Samarcand, Isfahan și Paris, între Petersburg și Constantinopol, o artă luminoasă și optimistă dă caselor și bisericilor și mănăstirilor o amplitudine pînă atunci încă nevăzută.

Sunt două feluri de a cerceta o arhitectură: a o judeca în lumina influențelor exterioare și interioare tradiționale, sau a o cerceta în funcția programelor puse, a temelor cerute, a mijloacelor avute. S-a făcut în istoria artei un abuz de jocul influențelor. Demontarea unei opere de artă pentru a o cerceta mi-a părut întotdeauna sterilă. O operă de artă e un lucru viu atît timp cît are un sens pentru noi. Din clipa în care se limitează a fi un document științific, ea se clasează în cimitirul arheologiei.

Îmi voi permite deci a vă vorbi despre casele și palatele brâncovenești ca de opere de artă, care au păstrat pentru noi un interes viu, privite sub unghiul preocupărilor noastre actuale.

Față de epocile mai îndepărtate, care este noutatea acestui stil? Și pe urmă, ce e un stil?

În dicționarele de artă s-au încercat definiții diverse. Fiecare ins mai mult sau mai puțin cultivat simte ce e un stil, cu toate că o definiție a subiectului rămîne mereu anevoioasă. În tratatul său despre pictură, Leonardo da Vinci vorbește undeva în treacăt despre linie. Nu despre linia geometrică dreaptă sau curbă, dar acea linie insesizabilă a personalității, făcută din succesive atitudini, gesturi, priviri care dau făpturii cu ținuta ei vestimentară și intelectuală o realitate aparte. Acea linie plastică care hotărnicește o personalitate prinsă de un artist e totodată stilul personal al subiectului peste care se suprapune imediat stilul portretistului. Similar, în arhitectură un stil e portretul abstract și sinteza plastică a unei societăți peste care se întipărește pecetea arhitectului, produs și el al acestei societăți. De la început, deci, problema nu e simplă. Nu e vorba

de extragerea unei rădăcini pătrate. Nu este vorba de o rezolvare științifică dar de a simți mai mult decît de a cunoaște acea linie schițată fugar de destin pe nisipurile mișcătoare ale deșerturilor nimicniciei.

Care e deci acel stil în cazul care ne preocupă?

Ce a vrut acea societate românească din sfîrșitul veacului al XVII-lea și ce au înfăptuit artiștii vremii pentru a traduce în spațiu năzuințele acelei societăți?

Andrea Palladio, în cele patru ale sale cărți despre arhitectură, atunci cînd prezintă planurile caselor de țară și ale palatelor construite pentru nobilimea vicentină și venețiană, spune că, în majoritatea cazurilor, el a edificat aceste monumente nu atît pentru stringentele lor nevoi, cît din dorința pe care o aveau clienții lui de a contribui la înfrumusețarea orașului lor, oraș care pe atunci se confunda cu însăși noțiunea de patrie, cînd omul era totodată instituția, deci și stilul. Trebuie să ne aducem aminte de aceste adevăruri pentru a nu introduce în judecata noastră obiectivități momentane. Pe la sfîrșitul acela de secol Europa se laiciza încet. Chiar bisericile seamănă din ce în ce mai mult a palate. Dar lumea românească nu se laicizează deloc. Tema inițială a artei rămîne mănăstirea. Atunci se construiește Horezul. Dar, o dată cu zidurile acelor cetăți religioase, se ridică pe tot întinsul țării locuințe spațioase, luminoase și bogat împodobite.

Aceste locuințe, case sau palate au pierdut ultimul lor caracter definitiv.

Pentru a înțelege însă mai bine planul lor și toată înfățișarea bogatei lor arhitecturi să privim puțin înainte.

Cînd, la începutul secolul al XVII-lea, Cantacuzinii, sosiți din Constantinopol, vin să-și adauge neastîmpărul treburilor Munteniei, ei construiesc case care, fără a mai fi castele medievale, n-au pierdut cu totul caracterul lor defensiv. Or, stilul brâncovenesc începe a se

defini în prima jumătate a secolului al XVII-lea, își precizează formele sub domnia lui Șerban Cantacuzino și se prelungește în timpul domniei Mavrocordaților. Domnia lui Brâncoveanu nu e decît epoca cea mai lungă a unui stil care l-a precedat și îi va supraviețui încă o jumătate de veac.

Din diferitele case ale Cantacuzinilor care au premers cu cîteva decenii locuințele brâncovenești n-au rămas decît ruinele din Măgureni, care au fost cercetate și relevate cu grijă de fosta Comisie a monumentelor istorice.

Citez din raportul cercetărilor așa cum a apărut în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice* din 1924: „Casa Cantacuzinilor din Măgureni reprezintă curiosul tip al caselor influențate de arhitectura turcească din mijlocul veacului al XVII-lea. Este tipul casei feudale turcești ce-și grupează camerele în jurul unui turn prevăzut cu numeroase ascunzători". Este ilustrațiunea descrierilor lui Paul de Alep asupra caselor postelnicului Constantin Cantacuzino, tatăl lui Drăghici, azi total dispărute. Asupra palatului din Coeni (Comana) Paul de Alep spune: „Aci e un ce particular de admirat în structura celor două corpuri principale și opuse unul altuia. Ca formă nu diferă, au turnuri și sunt zugrăvite cu linii imitînd marmura".

De asemenea, vizitînd palatul lui Constantin Șerban Cîrnul de la Dobreni, Paul de Alep amintește de „clădirile mari și spațioase, cu turnuri zugrăvite cu portrete de ale sfinților și cu descrieri de lupte" [p. 28, *n. ed.*].

Aceste case și palate turcești reproduc probabil un tip mai vechi bizantin în care locuința, fără a fi propriu-zis o cetate, putea oricînd să reziste unei agresiuni neașteptate. Din aceste construcții se mai văd și azi în Siria și Persia. Ele corespundeau unor nevoi de confort și totodată de securitate. Și cele de altădată care au dispărut și cele care, ruinate sau întregi, au durat pînă la noi, au o abundentă ornamentație de stucaturi colorate și de piatră sculptată,

Ele se situează, deci, categoric ca tipuri orientale, atît ca program al înjghebării încăperilor, cît și ca metodă și concepție de împodobire.

Continui să citez din descrierea *Buletinului:* „Jumătate din clădirea casei din Măgureni se ridică pe o pivniță împărțită în două, la care se coboară printr-un gîrlici.

Casa se ridică deasupra pivniței. Ea își grupează camerele parterului și etajului în jurul turnului (în care se află 5 camere) și care el singur are trei caturi deasupra celui inferior (subsolul), unde sunt tainițele casei.

Întrarea principală în casă se făcea prin scările aflate pe latura sudică ce urcau pe arcuri rampante la un foișor ... ale cărui colonade purtau o boltă în calotă. Un balustru al scării pe care se afla reprezentat un ghiveci cu flori în stilul ornamentației orientale și un curios tip de tătar semănînd cu cel aflat în interiorul ghizdurilor puțului din fața mănăstirii Cozia înnoită și ea de paharnicul Șerban Cantacuzino. Frumoase balustrade de piatră terminau aceste scări. Stîlpi de piatră în dreapta și în stînga scării opreau stricarea scărilor de trăsurile sosite în fața lor.

Nu numai faptul că aci s-au găsit aceste piese, dar și faptul că aci s-a găsit un fragment din pisania palatului arată că aci era intrarea principală. Pe această scară se trecea în marele antreu al parterului, boltit în semicilindru. Din acest antreu, prin ușile din dreapta și stînga, prevăzute cu praguri de piatră, în cele două mari saloane pardosite cu lespezi și ornamentate cu stucaturi, cu filigrane aurite.

Un alt antreu mai mic, aproape în axul clădirii, boltit în semicilindru și el, pardosit cu cărămizi poligonale și prevăzut cu o ascunzătoare în fund, sub pardoseala de piatră, ducea la un alt foișor cu scară pe latura nordică. Acest foișor are un subasament boltit, cu scara pe latură.

În stînga acestui antreu se află un mic salonaș cu patru puternice nervuri ce se taie în

diagonală, sprijinite pe mici console și pardosit cu lespezi de piatră. Resturi din decorațiunile acestor pereți arată luxul interiorului. Ornamentațiuni de stuc în stilul arab stalactit făceau o linie puțin mai sus de ferestre, în dreptul nașterii bolților; dedesubtul acestei linii reliefate, o serie de arcuri în acoladă formau o altă friză vopsită verde deschis; în cîmpurile desenate de aceste arcuri erau stele în opt colțuri vopsite în verde închis. Deasupra liniei de stalactite o serie de arabescuri pe fond roșu decorau toate poalele bolților cuprinse între nervuri. Din acea cameră se trecea într-alta boltită în lunetă, care era de locuit, decorată cu frumoase fresce orientale formate din împletituri de vreji de flori albastru deschis, cuprinse într-un ornament formînd cruci de un roșu puternic mărginite de un contur negru. Din acea cameră se trecea într-un antreu boltit și el în lunetă care ducea spre foișor." [p. 28—35, *n. ed.*].

Las deoparte amănunțita descriere a scării a doua de serviciu precum și a încăperilor personalului, ascunzătoarele, tainițele etc., pentru a vă cita ce îmi pare mai de seamă și mai caracteristic. De aceea spicuiesc din descrierea etajului:

„Comunicarea parterului cu etajul se făcea nu printr-o scară exterioară, ca la palatele lui Brâncoveanu, ci printr-una interioară care suia printre ziduri, susținută printr-o boltă rampantă și acoperită tot printr-o boltă semicilindrică rampantă. Două paliere răspund unul în dreapta, la camera turnului din etaj, altul mai sus, în stînga, la etajul ce se ridică peste bolțile camerelor parterului. La început, aceste camere nu aveau etaj, lăsînd turnului toată însemnătatea lui defensivă (de donjon). În primul etaj al turnului erau o serie de camere boltite și tainițe, precum și un foișor sau logie.

Ca exterior, întreaga casă era împodobită cu două cornișe, una sub streașină și alta indicînd în exterior separația parterului de etaj.

Ele sunt identice: un șir de arcuri de cărămizi aparente, peste care se profilează un ciubuc sau tore semicilindric urmat de o altă *doucine droite*. Ferestrele și ușile cu arcuri în «anse de panier» aveau pe dinafară frumoase cadre de piatră. Aceste fațade erau tencuite, decorate și ele cu stucaturi și picturi." [p. 37, *n. ed.*].

Din această descriere a unor ruini, care au fost cercetate de arheologul Drăghiceanu în 1924 (nu mai există azi decît informe frînturi de ziduri ce seamănă mai mult a stînci), se poate reconstitui forma acelei construcții totodată palat și cetate, destul de joasă, din mijlocul căreia se ridică, masiv și defensiv, turnul donjon.

Ce este această ciudată construcție atît de străină nouă, care depășea cu acoperișurile sale vechile păduri ale Prahovei?

Fără a intra în amănunte istorice prea multe, să amintim în treacăt că acești Cantacuzini de obîrșie bizantină, care, epuizînd posibilitățile anumitor intrigi politice și a unei anumite acțiuni filoelenă și procreștină deci antiotomană, își mutaseră la sfîrșitul secolului al XVI-lea centrul lor de vehemență la coastele Bulgariei întîi și în Muntenia pe urmă. Constantinopolul era capitala unui vast imperiu musulman, imperiu întemeiat exclusiv pe o mare putere militară în care arabii, persanii și grecii preluaseră cultura și, inclusiv, diplomația. Erau deci oameni care, cu toate legăturile lor de sînge românesc, erau străini cu o cultură grecească de coloratură otomană. Imperiul otoman păstrase, izolînd-o de Occident pe cît se putea, minimalizînd-o încetul cu încetul, lumea greacă și românească care era și cea ortodoxă, afară de Rusia. Cantacuzinii au construit deci în acea lume românească case (căci castelul din Măgureni e prototipul unor serii de locuințe, azi dispărute fără urme) după gustul lor, după stilul lor de viață care era acela din Constantinopol.

La începutul domniei lui Vasile Lupu, în Moldova găsim casa de la Pașcani a lui Ior-

dache Cantacuzino și casa Rosetească din Pribești care au și ele planuri de tip oriental. Casa din Pașcani seamănă întrucîtva cu Măgurenii în dimensiuni mai modeste.

Dintr-altă parte, în Oltenia mai ales, tipul de casă defensivă și dînsa de tip balcanic apare în numeroase exemplare (cula).

Dacă privim mai departe dincolo de acest început de veac spre primele case domnești din secolele XIV și XV, ale vechilor curți din Argeș și Tîrgoviște, observăm că avem de-a face fie cu locuințe foarte modeste (planuri de case țărănești de-abia monumentalizate), fie cu castele fortificate medievale, expresia tehnicii militare feudale.

Am vrut înainte de a vorbi despre palatele și casele brâncovenești, care înfățișează punctul culminant al arhitecturii civile vechi românești, să vă amintesc de tipurile de locuințe care au precedat și au pregătit acea epocă de împlinire a plasticii arhitecturale românești din a doua jumătate a secolului XVII. Le-au pregătit, căci anumite forme și caractere ale unor tradiții autohtone sunt încorporate în ele, le-au pregătit fiindcă unele influențe străine sunt mărturisite tot în ele. Dar nașterea unei forme artistice nu este niciodată rezultatul unei operațiuni de aritmetică sau de algebră. Ceea ce stă la baza unei arhitecturi sunt planurile. Planurile sunt afirmarea unor programe care la rîndul lor afirmă o concepție de viață cu nevoile și năzuințele sale. Influențele n-au valoare și n-au putere decît în măsura în care se integrează, în mod conștient ori nu, în viață. Fiecare om are în jurul personalei sale originalități influențele culturii sale. Acest lucru rămîne adevărat și pentru o societate. Dacă comparăm casa din Măgureni cu palatul din Mogoșoaia și Potlogi și cu toate celelalte construcții civile din epoca brâncovenească, ne dăm seama cu ușurință că s-a petrecut un proces de limpezire în concepția locuinței în timpul acelor 50 de ani care s-au scurs de la ridicarea Măgure-

nilor pînă la epoca care ne interesează. În primul rînd, să analizăm planul. Pe cît e de încîlcit cel din Măgureni, în care spiritul de compoziție e vag și foarte timid afirmat (grupare de săli și camere în jurul unui turn masiv cu alte camene și tainițe), pe atît e de clar cel din palatele brâncovenești. Gruparea camerelor în două categorii: andronitideul și gineceul legate prin săli și degajamente comune nu se deslușește clar la Măgureni, compoziția fiind îngreuiată de prezența turnului central. Preocupările defensive, nevoia de apărare întunecă la rîndul lor compoziția. La Mogoșoaia și Potlogi, de exemplu, totul s-a clarificat. Două apartamente aproape simetrice, la etaj și parter, toate bolțile la etaj sunt legate împreună printr-o serie de vaste saloane și vestibule care dau într-o parte spre cerdacul care privește curtea și într-altă parte (spre apus) spre o vastă și monumentală logia. Scările sunt exterioare. Ceea ce persistă la aceste locuințe brâncovenești este metoda decorativă de la Măgureni, care se compune din fresce și picturi orientale de obîrșie persană. Virtuozitatea tehnicii de cioplire a pietrei a făcut vădite progrese și a ajuns la o mare amploare decorativă în care se simte cîteodată ceva din verva barocă a vremii filtrată însă prin gustul constantinopolitan. Deci, atît în ceea ce privește planul cît și decorația avem de-a face cu case de caracter oriental. Planul e compus în jurul temei monumentale a logiei și nu a unui turn defensiv. Încăperile se succed într-o nobilă ordonanță impusă de program. Andronitideul e locuința bărbaților, a domnitorului și a fiilor lui. Gineceul e apartamentul femeilor, al domniței și al fetelor sale. Încăperile de jos completează și nevoile de sus. Camerele comune sunt cerdacul și o serie de saloane care înconjoară logia lîngă care se găsește o baie turcească. Locuințele sunt larg deschise spre grădinile curților înconjurătoare. Casa însăși, așezată în general pe malul unei ape, fie rîu, fie lac, e cuprinsă și premersă de

o curte în potcoavă cu grajdurile, bucătăriile și toate cele trebuincioase unei vaste gospodării. Totul e înconjurat de ziduri, care la rîndul lor sunt împresurate de un parc. Ce schimbare în stilul de viață față de trecut! O atmosferă de pace și de conștientă plăcere de a trăi e exprimată de aceste luminoase, surîzătoare și împodobite palate. Căci Mogoșoaia era acoperită de sus pînă jos cu fresce înflorite, pe cînd Potlogi primea un bogat veștmînt de stucaturi. În acele mari locuințe perfect proporționate jungla decorativă se insinua peste tot: medalioane cu portrete, panouri cu peisaje, evenimente istorice ori legendare, evocări din actualitate erau prinse în arabesca primăverii persane care înflorea spirituală și subtilă la Isfahan ca și pe malurile Colentinei.

În tot acest decor se plimba o lume îmbrăcată în haine la fel de înflorite, țesute la Damasc sau cusute la Șiraz. Se uită prea des influența pe care îl (sic!) are stilul vestimentar în arhitectură. Haina acoperă trupul și casa limitează armonia spațială a acestui trup. Broderiile de pe caftane cu ciucurile, firele, florile și animalele lor se regăsesc pe ziduri, pe fațade. Florile din grădină, vegetația chinuită și subtilă a miniaturilor persane șerpuiește pe chenarele de piatră, sub cornișe, pe capitele. Egretele, șirurile de mărgean și pandantivele de peruzele care atîrnă de urechi, brățările sau filigranele din păr își regăsesc echivalențele în piatră și în frescă. E un lux vesel și senin în acele confortabile palate. Căci și preocupările de confort au apărut, nu numai cele de lux. Și toate acestea sunt pătrunse de o vie feminitate. Între moda vestimentară a bărbaților și a femeilor nu există o prea mare diferență. Aceleași caftane, aceleași haine lungi, aceleași hlamide și brîie împodobite, aceleași culori vii, aceleași încărcate și grele giuvaere, aceleași camee și aceleași inele. Doar că bărbatul mai purta în plus paloș și pumnale. Unii se vor întreba poate de ce separația sexelor e marcată

în planul care seamănă a harem. Să nu confundăm. Nu e cazul aici să facem o analiză socială a unei situații de fapt, care dăinuia din antichitate. Exista pe atunci un ritual al vieții, pe care noi modernii îl privim ușuratic și în ironie. Vremurile despre care vă vorbesc nu bănuiau feminismul, închinate fiind feminității.

Hainele, stofele, covoarele, juvaerele călătoresc ușor pe lungile drumuri ale caravanelor, ușor și relativ repede, mai repede poate decît ideile. Economia țărilor românești era legată de Constantinopol, centrul de schimb al Orientului. Era deci firesc ca moda vestimentară și ornamentală să ne parvie ușor prin el din îndepărtatul sau mai apropiatul Orient.

Dar atunci ce este românesc în toată orînduiala asta? Care este aportul autohton al tradiției noastre în acea artă care, cînd se analizează, pare a nu avea decît elemente străine?

Voi reveni asupra unui principiu pe care l-am mai enunțat: nu elementele, temele, programele au însemnătate, cît felul de a le întrebuința. Și acest fel, el tocmai, era românesc.

Și pe urmă mai este factorul tradiției locale și al artelor și tehnicii lor populare. Unii autori de astăzi încearcă a explica creația artistică de la noi aproape exclusiv prin aportul popular. Aceasta ar însemna să situezi România și trecutul ei cu totul aparte și pe o altă planetă. Creația artistică nu e niciodată unilaterală și legată de binecunoscuta lege a schimbului, a cererii și ofertei. Arta nu este numai creația celui care o face, dar și a celui care o cere.

În orice societate din trecut s-au suprapus două tehnici. Oameni bogați aveau sau își creau alte nevoi decît cei care trăiau într-o strictă autarhie. Tehnicile populare sunt casnice. Cererea și oferta nu depășeau decît foarte puțin ograda unui gospodar. Femeia țesea și cosea. Oalele erau cumpărate la un olar din sat sau din regiune. Arta textilă și ceramică sunt elementele de bază ale unei arte populare. Tehnica ceramicii n-a fost niciodată foarte dezvol-

tată la noi sau, în orice caz, n-a ajuns să aibă importanța celei grecești sau persane. Ea totuși a avut orginalitatea și frumusețea ei. Arta foarte puțin studiată a țesătoriei, dimpotrivă, domnea. Acest fenomen era general în toate țările în care arta populară a supraviețuit industriilor Renașterii.

Există o vastă familie de arte populare care se întinde din Egipt și Siria pînă la capul Botnic în Norvegia, avînd o tehnică și motive comune. Această familie se subîmparte în două grupe mari, cea nordică care include Suedia, Norvegia, Finlanda, Polonia și Ucraina și cea sudică care cuprinde Ungaria, Țările românești, țările balcanice, Egiptul și Siria. Nu voi analiza motivele istorice sau mai ales preistorice ale acestor înrudiri. Dar un lucru se poate afirma: tehnica textilă se împarte în două metode: cea cu urzeală peste care se coase motivul și cea în care țesătura include motivul decorativ. Prima se făcea cu lînă sau fire de in și cînepă, a doua s-a născut datorită materialului fin al mătasei. Poporul, în toate țările sus pomenite, timp de cîteva milenii a rămas credincios tehnicii cusăturii pe urzeală mare de in sau de cînepă. Iar industriile imperiale din Bizanț, din Sicilia și Damasc au acoperit lumea cu produsele lor. Tehnica urzelii mari, întrebuințînd coloranți pentru lînă și in, era mai redusă și vie. Mătasea se lăsa colorată în nuanțe multiple. Urzeala mare impune forme geometrice sau geometrizate, țesătura de mătase admite orice curbă oricît de subtilă. Oamenii bogați, aristocrați ori burghezi se îmbrăcau și își împodobeau casele cu produse manufacturate importate. Poporul, pe urzeala răbdării își făcea hainele și scoarțele după tehnica lui. Deci, în clasele populare exista internaționalismul modei cusăturii pe urzeala mare, cu înrudiri multiple, pe cînd în clasele dominante se introduceau produsele internaționale ale tehnicii subtile și scumpe. Boierul din București purta aceleași

stofe cu care se îmbrăca curteanul lui Șah Abaz din Isfahan. Țăranul de pe văile Prahovei avea pe cămașa lui cusături similare cu acelea de pe hainele marinarului ori plugarului suedez ori finlandez. Aceste două tehnici, a urzelii mari sau a urzelii mici se influențează rar și indirect, căci ce poate una nu poate alta. Culori și forme diferite. Ornamente și teme decorative deosebite. Uitați-vă la un covor de mătase sau de lînă mătăsoasă din Șiraz și la o scoarță oltenească. Ce le unește este același gust, aceeași dragoste de culoare, dar sunt două arte care sunt situate pe un alt plan. Așa și cu toată arta textilă. Ornamentele călătoreau ușor în baloții de mătase. Aceste ornamente, acest stil era al miniaturilor și al stucaturilor persane, al arabescurilor egiptene și siriene. La noi acest stil ornamental, acest stil de viață era complectat prin vechea zestre florală populară. Stilul de viață al țăranului era ornamental ca și al dregătorului domnesc. Femeile la horă sau la cununii se găteau ca împărătese și se împodobeau cu sălbi de aur și haine bogat cusute. Deci, ambianța societății vechi românești era ornamentală și policromă. Și, din acest punct de vedere, unitară. Gusturile erau aceleași cu toate că tehnicile erau diferite.

Am făcut această prea lungă incursiune în domeniul, care unora vă pare neînsemnat, al artei vestimentare, fiindcă, cum am mai spus-o, moda îmbrăcămintii a fost și a rămas un vehicul al formelor.

Am emis unele ipoteze în domeniul artelor populare, despre care toată lumea vorbește, dar care n-au fost studiate cu seriozitate și în mod științific decît în muzică de vestitul Brăiloiu. Nu s-a urmărit evoluția generală a acestor arte înrudite. Dar pentru a reveni la arhitectură, se poate spune același lucru ca pentru artele textile. Țăranul, sau chiar tîrgovățul întrebuința în trecut o altă tehnică decît domnitorul ori dregătorul sau boierul, care era aceea a lutului și a lemnului. De aci alte forme, căci bisericile

voievodale, palatele și casele domnești ori boierești erau construite cu ziduri și bolți din cărămidă arsă. Aveau uși și chenare de piatră care erau lucrate după tehnica pietrei care era aceeași la Constantinopol, Veneția și București. Aceste tehnici aveau înrudirile și ornamentele lor sugerate și impuse de respectiva lor tehnică. Asta nu înseamnă că pietrarul de la Bistrița, Suceava sau Cîmpulung nu transpunea adesea în piatră ornamentele crestăturilor în lemn ale meșterilor de la sate. Dar aceste crestături, la rîndul lor, sunt supuse unei tehnici și se regăsesc în Creta, la Corfu și la Cipru sau în casele pescarilor din golful Botnic. În ceea ce privește planurile palatelor de care ne ocupăm sau ale caselor de țară sau de orașe, ele se clarifică și se compun frumos și într-un spirit echilibrat și armonios, din cauza însăși a vieții acelei societăți, care avea o atitudine mai puțin defensivă și mai încrezătoare în destinul ei.

A încerca însă a vedea influența casei țărănești în planurile palatelor brâncovenești îmi pare iluzorie, căci planurile sunt dictate de un program de viață care era a oamenilor dintr-o epocă în care luxul și comoditatea erau precumpănitoare, influențate de mirajul marilor centre de artă din bazinul mediteranean.

În concluzie, locuințele brâncovenești, expresia cea mai desăvîrșită a arhitecturii noastre civile, fac parte și ele dintr-un mare ciclu de construcții. Ceea ce domină la ele este concepția lor orientală, atît ca plan cît și ca decorație. Originalitatea lor constă în faptul că ele au, cu toate multiplele lor înrudiri și influențe, o perfectă coeziune și unitate care le este în totul proprie. Nici stucaturile persane de la Potlogi, nici frescele florale de la Mogoșoaia nu le înstrăinează. Meșterii erau români afară de decoratori și stucatori și mai ales stăpînul, cel care cerea, era din această țară sau cu totul integrat ei, ceea ce nu se poate spune însă pentru castelul din Măgureni, care apare încă

străin și neasimilat. Deci, în cincizeci de ani în Muntenia s-a ivit un stil civil autohton și original. Expresie unitară a unei țări unitare și a unei societăți solidare.

Cînd, după războaiele din Italia ale lui Henric al II-lea și Francisc I seniorii francezi uluiți de ceea ce văzuseră, au vrut să facă la ei în țară palate italienești, au provocat, datorită snobismului modei, una din cele mai desăvîrșite expresii ale artei franceze.

Așa și la noi. Cînd moda constantinopolitană s-a suprapus vechiului fel de a construi al primelor curți feudale, a dat una din cele mai fericite mărturii ale spiritului românesc.

Dacă am vorbit de influențe vestimentare asupra arhitecturii la noi, ca într-alte părți, e că o consider ca un capitol mereu uitat care, după mine, are o importanță deosebită. Moda e partea feminină în artă. Podoaba și ornamentul apasă asupra arhitecturii de cînd arhitectura există, precum și femeia apasă asupra treburilor bărbătești. Arhitectura e o artă esențialmente virilă. Cel puțin așa credem noi sau mai bine zis istoricii de artă. Iar decorația și ornamentul e capitolul feminin al artei. Tot cercetînd acest subiect mi-am adus aminte de o baladă populară care rezumă în mucalita ei cuminţenie această gingașă problemă de estetică superioară. Refrenul acestei balade glăsuia cam așa:

Și Vodă poruncea
Iar Domnița hotărea.

Istoricii de artă uită prea ușor insinuanta și hotărîtoarea prezență a femeii în treburile cele mai grave. Or, femeia e moda și moda unul din puternicele motoare ale artei. De aceea am insistat atît asupra importanței artei vestimentare în arhitectură, cu riscul de a nu fi luat în serios de domniile voastre.

Dar, cînd vorbim de artă, trebuie mereu să ne aducem aminte că tratăm despre însăși via-

ța care e tare greu de analizat. Ea se lasă disecată numai *post mortem,* ceea ce nu e rolul nostru, noi care suntem creatori de forme. Cînd analizăm însă înfățișările și semnificațiile diverse ale acestor forme să nu uităm că arta, fiind poate cea mai subtilă expresie a vieții, apare fiecăruia altfel, scăpînd în esență tuturora. Viața e făcută pentru a fi trăită și nu analizată. Arta e făcută pentru a fi admirată și iubită, nu pentru a fi cercetată prin raze Röentgen sau prin microscop. Să nu ne ocupăm prea mult de influențe. Să uităm istoria și să deschidem ochii. Românesc este ce poate fi făcut și iubit de român, azi ca și ieri. Ceea ce ne învață casele și palatele din sfîrșitul secolului al XVII-lea e libertatea în alegerea motivelor și siguranța în afirmarea temelor. Or, aceste două lucruri sunt în definitiv toate *Arta.* A alege liber ce îți trebuie, a inventa liber ceea ce simți, a interpreta liber ceea ce ți se cere și a te mișca alene în hotarele luminoase ale unei tradiții nu e decît ancestrala moștenire a unei sensibilități și a unei concepții de viață care nu s-a dezis niciodată prin avatarurile furtunoasei istorii.

Am restaurat personal palatul Mogoșoaiei și casa de pe Sabar din Drugănești. Cercetîndu-le piatră cu piatră, încăpere cu încăpere, privindu-le în lumina veșnic nouă a zilelor fugare, comparîndu-le cu casele sau palatele pe care le-am locuit în călătoriile mele în Italia, Franța sau Persia, am ajuns la acele imprecise idei pe care vi le comunic acum. N-am vrut să construiesc o teorie, convins fiind că în artă teoriile n-au cuvîntul, convins fiind totodată că în artă totul e în tot.

Oamenii de știință au descompus lumina albă sau aurie a soarelui în spectrul policrom al curcubeului și au fost foarte mîndri crezînd că au explicat lumina. Așa și istoricii de artă. Prin refracția analitică descompun pentru o clipă componentele operei de artă. Dar precum nici azi nu

se știe de ce galbenul, violetul, portocaliul și verdele sunt necesare pentru a da lumina albă și caldă a vieții, nici ei nu pot explica de ce trebuie toată îmbelșugata natură, toate experiențele din trecut, toate sentimentele brute sau gingașe ale oamenilor pentru a provoca în cadrul unei societăți o operă de artă.

De aceea, pentru o clipă și eu am încercat să descompun în diferite nuanțe spectrul creației artistice pentru a vă arăta una sau două din componentele luminii creatoare. Alții vor arăta altceva și vor avea, la rîndul lor, dreptate. Dar cei care vor avea deplină dreptate sunt iubitorii frumuseții în sine și pentru sine și care se vor bucura de aspectul unui fenomen superior al vieții, fără a încerca inutile și sterile analize.

Arhitecturile brâncovenești conțin în armonia lor năzuințele unui popor care, împotriva dramaticei sale istorii, a rămas optimist, iubitor de culori și de forme, popor care cere vieții un fast ornamental în fantezista lui putere creatoare.

Ele mai exprimă și un perfect echilibru între ceea ce se poate și între ceea ce se vrea, între tehnică și forme, între program și realizare.

De aceea sunt atît de atrăgătoare și de aceea popularitatea lor e pe deplin justificată.

Aceste case și palate sunt o evadare din vechea și, cîteodată, strîmta cetate mănăstirească, sunt o mărturie de voie bună și de tinerească vlagă, un popas fericit din lunga și dureroasa noastră drumuire prin veacuri.

CONSIDERAȚII ASUPRA ARTEI POPULARE

Nu vreau să emit aici, în fața dumneavoastră, o teorie asupra artei populare și a influențelor sale asupra artei culte, în primul rînd fiindcă această despărțire în două caturi, unul inferior și celălalt superior mi-a displăcut întotdeauna și pe urmă fiindcă această despărțire are ceva

arbitrar care împiedică și viciază de la început o dreaptă cercetare a problemei.

Înainte însă de a vorbi despre arta populară și de rolul pe care-l joacă în viața unui popor, aș dori să încerc analiza anumitor noțiuni, pentru ca să nu intervie cumva o neînțelegere în ulterioarele mele afirmațiuni, fiindcă am observat că deseori se iscă discuții foarte lungi deoarece termenii inițiali ai disertației nu fuseseră limpede stabiliți.

De aceea aș dori, deoarece va fi mereu vorba de popor, să analizez de la început ce înțelegem prin cuvîntul *popor:* înainte de toate un popor e un grai. Un popor e unit și solidar prin felul cel mai direct de a se exprima, care este limba. Un popor reprezintă o unitate morală și politică mai mult prin grai decît prin sînge. În graiul lui de altfel se vor regăsi urmele diferitelor grupuri umane din care se compune un popor. Deci, un popor nu este legat decît în parte de un teritoriu și raza lui de acțiune poate depăși teritoriul care i-a fost hărăzit, pe care l-a ocupat sau cucerit. Un popor ia cunoștință de existența lui în primul rînd prin vorbire, prin limba pe care o practică membrii unui grup uman care își mărturisește conștiința și solidaritatea, care sunt deci legați între ei de cuvinte exprimînd idei și principii care le sunt comune.

Fără această prealabilă cucerire și sforțare intelectuală, un popor nu există. Ca orice regulă ea își are excepțiile sale. Poporul elvețian, trăind la întîlnirea hotarelor unor state latine și germane nu și-a creat un idiom propriu neavînd decît dialecte proprii și trei limbi oficiale ale celor trei state mai însemnate care îi sunt limitrofe. Belgia are o limbă oficială care e franceza și două dialecte, flamandul și valonul, unul germanic și celălalt romanic. Dar Elveția e o confederație de state mici cu interese comune, iar Belgia rezultatul antagonismelor dintre Germania și Franța. Ambele țări și Elveția și Belgia sunt dealtfel tributare culturii

țărilor vecine (vorbesc bineînțeles de artă și literatură). În amîndouă însă există o solidaritate etnică datorită în mare parte limbilor care i-au ajutat să se particularizeze în mijlocul celorlalte popoare.

În orice caz, pentru noi românii postulatul rămîne valabil. În momentul în care după retragerea hotarelor Imperiului roman teritoriul Daciei este lăsat în voia furtunilor istoriei, formația poporului român continuă, asimilînd prin grai în primul rînd popoarele care succesiv vor conlocui cu dînsul. Astfel că, la sfîrșitul secolului al XIII-lea, valahii uniți prin grai formează totuși grupuri politice diferite și mai tîrziu state diferite. Nu este de competența mea, nu este nici cazul aici, ca să analizăm caracteristicile acestei limbi romanice. Constatăm faptul. Limba latină a făcut să dispară vechiul grai getic. Același fenomen s-a produs în Galia. Această limbă latină prelucrată și schimbată de popor, îmbogățită de alte aporturi, printre care cel slav este cel mai însemnat, devine limba română. Această operație care durează lungi secole e făcută de popor și numai de el. Această limbă adoptată de populații diverse va unifica într-un mare grup uman aceste populații. Deci, la obîrșia chiar a unui popor, în momentul tulbur și obscur al facerii sale, avem influențe diverse care acționează asupra formației sale. Mai tîrziu în cursul dezvoltării sale acest popor își va forma o cultură. Ce înseamnă acest lucru? Că din popor se vor ridica elemente care vor face din acea limbă un mijloc de speculații intelectuale în slujba cunoașterii, vor perfecționa acest grai care la început era limitat la simplele nevoi ale vieții. Această limbă va exprima întîi primele îngînări ale poeziei, pentru ca încetul cu încetul să găsească prin îmbogățirea ei toate cele mai subtile formulări ale cugetării. Cuvinte noi se vor naște mereu, chiar în sînul limbei, altele vor fi culese din alte limbi mai evoluate sau mai șlefuite de o mai veche cultură. Dar, cuvintele preluate vor fi

păstrate, schimbate (chiar de înțeles cîteodată) sau respinse de popor, își vor căpăta dreptul de cetățenie sau vor fi alungate.

Am vorbit de fenomenul graiului, de fenomenul lingvistic fiindcă e cel mai tipic fenomen cultural al unui popor. Cu graiul începe totul. Formarea artei populare e similară cu aceea a limbei. Arta unui popor se formează odată cu acest popor, trăiește, evoluează, primește, provoacă influențe și piere odată cu dînsul. Cîteodată renaște cu dînsul.

Ca să înțelegem însă mai bine acest fenomen, ca să-l surprindem chiar la izvoarele inspirației populare, să lăsăm pentru un timp cuvîntul „artă" de o parte și să-l înlocuim prin acela mai modest de industrii casnice. Pentru a trăi, omul are de la început nevoie de un adăpost, de haine, de oale, de unelte și de arme. Deci, în aceste nevoi sunt conținute în germen arhitectura, țesătura, ceramica, lucrarea metalelor și a lemnului.

Vorbind de industriile populare suntem conduși a vorbi de însăși origina noțiunei de artă. Nici de data aceasta nu îmi voi permite o teorie, vreau să rămîn în domeniul constatărilor. În societățile cu totul primitive, după cîte s-au putut afla datorită răbdării arheologilor, filologilor și fiziologilor, omul a fost obligat să se îmbrace, să se hrănească, să lupte și să iubească. De la început moartea a fost pentru dînsul o tulburătoare problemă. De la început puterile naturii care se manifestau în fața lui, l-au îngrijorat. Fiind obligat să-și făurească uneltele și armele, din lemn, silex și metale, în luptă cu greutățile primelor tehnice, ambiționîndu-se să execute un obiect cît mai util, a simțit poate prima licărire a noțiunii de frumos. Această nevoie mereu de a se depăși, mereu de a îmbunătăți ceea ce face, de a șlefui, rotunji, subția la strictul necesar o unealtă l-a condus pe căi lungi și umile spre acea dorință a lucrului bine făcut, a lucrului cît mai eficient. În urmă utilului apare frumosul. Deci utilul, stri-

dentul și modestul util, ar fi izvorul frumuseții. Dar numai utilul? Nu; mai sunt alte izvoare. Cînd omul se va îmbrăca, întîi se va acoperi ca să reziste frigului. Dar el e slab și neputincios față de vrăjmașii lui, fiarele de toate soiurile care îl împiedică să cucerească stăpînirea pămîntului sunt mai puternice, mai mari, mai fioroase. Omul va încerca să le imite, să se orneze pentru ca la rîndul lui să le înfricoșeze. Își va pune blană de fiară pe spinare, coif cu coarne sau pene în cap. Cu armele sale își va mări puterea. Dar el se va împodobi nu numai pentru a părea înfiorător și teribil. El va încerca să placă. Și iar se va orna. Va cere naturii podoaba culorilor sale pentru dînsul. Se va împodobi ca să placă și va dori să împodobească ce îi place. Erotismul intră în joc, alt izvor puternic al artei.

După haine, arme și unelte, vor veni obiectele casnice. Va săpa în piatră dură vase ca să-și păstreze alimentele. După cucerirea focului, va ști să ardă lutul și va face oale de lut. Și atunci, va începe lunga istorie a ceramicei. Și odată fasonate, le va împodobi prin simple zgîrieturi întîi, la foc va descoperi smalțurile colorate. Mai tîrziu, cînd va descoperi roata, roata carului întîi și a olarului pe urmă, va da forme din ce în ce mai zvelte oalelor de lut. Tot frămîntînd lutul se va obișnui cu forma cea mai utilă și cea mai frumoasă. Va încerca să imite păsări și alte animale. Ceramica, adică tehnica lutului ca și a pietrei îi dezvoltă ideea de formă și de proporție. Și va lucra năvoade cînd va locui lîngă ape, și tot înnodînd va face primele apropieri între anumite cifre și anumite forme geometrice. Și toate aceste eforturi, această sincronizare a privirilor și a mișcărilor mîinilor și degetelor îi vor dezvolta mintea, îl vor conduce spre virtutea numerilor, proporțiilor, ordinei și armoniei. Și toate acestea converg spre ideea de frumusețe și de crearea frumuseții, adică de artă. Organizare — armonizare.

Omul acesta își va face locuința. Va netezi

pereții naturali ai peșterilor, va săpa bordeie, își va face vatră, în sfîrșit își va ridica case mici și informe la început, împletite cum se împletesc coșurile și pe urmă lipite cu pămînt; le va acoperi cu stuf, cu paie, cu crengi. Va încerca după regiuni, clime și materiale diverse tehnici și diverse forme. Mereu luptînd cu materia, construind diguri sau canaluri de irigație, ziduri de apărare în contra fiarelor pentru a-și feri familia și turma, ideea spațiilor geometrice se va ivi în mintea lui. Ca și în executarea uneltelor sau oalelor va trece pe nesimțite de la inform la formă, în căutarea maximului de eficiență. Și așa se vor naște spațiile arhitecturale și odată cu ele și primele principii de geometrie. Aici, ca și în celelalte cazuri, vedem utilul luminînd calea. Dar paralel și odată cu dînsul se dezvoltă și acea nevoie ornamentală a omului, acea nevoie gratuită de frumusețe pentru sine, acea atracție a omului pentru culori, răspîndite în natură, dorința de a le capta sau de a le reproduce. A reproduce, a desena, nevoie născută din plăcerea podoabei, sau poate și din joc sau poate pentru utile metode de magie.

Acest *Homo faber* care încetul cu încetul tot lucrînd e condus de lăuntrica lui rîvnă de perfecțiune spre *Homo sapiens* va muri. Înainte de a muri, el va privi cum unii oameni de ai lui sau apropiați de ai lui vor înceta să trăiască. Va fi nevoit să-i îngroape. Dar acest om va refuza să creadă că mortul dispare de tot, că nu mai este deloc. Și aici, va începe cultul funerar care se observă la toate popoarele. Înhumarea sau incinerarea, dansuri sau bocete, ardere de aromate, împodobirea mormintelor, acoperirea lor cu movile de pămînt și îngrămădiri de pietre. Dar mortul poate fi un păzitor, un binefăcător al comunității sau un vrăjmaș. Spiritul său trebuie îmbunat, încîntat sau descîntat. Și acum am ajuns la magie. Vorbe magice, cu virtuți magice — simboluri. Alt izvor nesecătuit al artei. Dar în afară de spiritul mor-

tului, natura pentru omul primitiv este plină de duhuri, unele rele, altele binefăcătoare, care trebuiesc captate, îmbunate sau combătute. Aceste puteri supranaturale au ierarhia lor. Apare religia, cultul zeilor, sacrificiile și odată cu ele primele noțiuni, primele nevoi de monumentalitate.

Frumusețea este, deci, peste tot o depășire a utilului cerută de spirit, o nevoie imanentă a făpturii umane, rezultatul propriei și internei sale armonii. Omul este un animal organizat care tinde spre armonie, o armonie internă pe care o proiectează în afară de dînsul. La toate acestea se adaugă nesățioasa lui nevoie de a cunoaște și de a cerceta.

Analizată sumar, originea noțiunii de artă e complexă și multiple sunt izvoarele care se găsesc în util, în iubire, în nevoie de ornamentație și în magie (magia fiind metodele, adică tehnicele, pe care omul crede a le stăpîni pentru a combate duhurile rele, pentru a capta în favoarea lui pe cele bune, pentru a se apropia de bunăvoința zeilor). Magia va bifurca pe două căi: una spre știință și cealaltă spre religie.

Dar n-aș vrea să depășesc cadrul pe care mi l-am impus. N-am făcut această incursiune în preistoria generală, încercînd a dibui izvoarele artei numai ca să mă apropii mai bine de subiectul meu: artele populare. Dar artele populare nu sunt altceva în formația lor decît o preistorie, în continuare, din care istoria artelor se îmbogățește mereu, un contact continuu cu cele mai vechi și în același timp cu cele mai fragede intuiții ale naturii, ale vieții. A venit însă momentul ca să părăsim generalitățile și să limităm puțin, subiectul la realizările poporului românesc în aceste industrii casnice, în aceste tehnice și la ivirea artei românești ca ultim rezultat al acestei lungi stăruințe. Acest popor român care s-a născut în regiunea danubiană și carpatică a fost sedentar și seminomad, căci de la început s-a ocupat de agricultură și totodată de creșterea vitelor și

mai ales a oilor. Această a doua activitate l-a împins spre transhumanță în căutarea pășunilor, dincolo de hotarele firești ale teritoriului ocupat de el. Așa se explică tumultoasa lui apariție din secolul al XII-lea în Peninsula Balcanică și întemeierea unui stat de scurtă durată vlaho-bulgar. Așa se explică prezența păstorilor români în Crimea și Caucaz. Avem de a face cu o lume românească care a premers statelor românești, lume care pătrundea adînc în alte lumi prin activitatea și vitalitatea ei. Deci, dintr-o parte pătrunderea în Balcani, dintr-altă parte lungi drumuri prin stepă, regiunea încîntată a Crimeii și bogatele pășuni ale anticului Cuban, fostul regat al Medeii. Iar în cetatea lui carpatică, mai tîrziu viața în simbioză cu maghiari și cu nemți. Din momentul formației sale poporul acesta a căpătat elemente din experiențele civilizațiilor clasice care fuseseră în ființă pe malurile Pontului, elemente și teme din cultura și tehnicele bizantine saturate de orientalism și motive și metode germanice ale lumei medievale și feudale. Pe vremea aceea, lumea era brăzdată de drumurile caravanelor de negustori care duceau, din Orientul vechi și civilizat, mărfuri și idei spre mai noile civilizații occidentale. Unele din drumurile urmate de aceste caravane treceau și pe la noi. Cu toată încetineala mijloacelor de transport, legăturile dintre Est și Vest erau multiple și fecunde, inclusiv pentru noi. Din aceste multiple și cîteodată contrare elemente a fost frămîntat și plămădit acest popor, ca de altfel mai toate celelalte popoare europene. Dar astea sunt faptele îngrămădite și perspectiva istoriei. Dacă privim lucrurile numai din acest punct de vedere, problema e simplă. Formația poporului român sau a altor popoare nu e decît un conglomerat de influențe sau în cel mai bun caz o armonioasă suprapunere și combinații de influențe. Dacă istoricii și mai ales istorici de artă încearcă să simplifice astfel problema, viața, dacă o cercetăm cu bunăvoință

și atenție, o complică și o încurcă mereu în problemele artei, nimic nu e simplu fiindcă arta în sine nu e simplă, conținînd în ea însăși esența dramei umane, fiind cea mai gingașă mărturie a demnității umane.

Remy de Gourmont spunea cu drept cuvînt că mărturiile artistice ale poporului sunt adesea ca acele flori modeste care cresc aproape ascunse sub foile căzute ale pădurii, dar parfumează puternic. Ce spune e adevărat în parte, căci manifestațiile tehnicelor țărănești țîșnesc cîteodată triumfal. Țăranii, căci de ei în primul rînd este vorba, trăiesc lîngă natură, lîngă pămînt (sau glie cum spun unii autori). Cred că ați mai auzit emițîndu-se acest adevăr banal, care cu toată banalitatea lui nu e mai puțin adevărat. Dar să nu ne mulțumim cu această enunțare de abecedar și să încercăm a înțelege ce înseamnă. Un țăran, mai întotdeauna agricultor trăiește în strînsă legătură cu fenomenele naturii. Aș zice chiar că trăiește în funcția lor. Succesiunea anotimpurilor îi dictează programul muncilor sale. El trăiește lîngă vitele sale fără de care muncile acelea nu se pot face, vite care cer o grijă și o atenție specială. Între fenomenele de viață vegetală și animală el își organizează viața și gospodăria. Gospodăria lui trebuie să-l hrănească și să-l îmbrace. Multe din uneltele sale, el le va face cu mîinile lui. Această activitate agricolă îi dă lungi epoci de răgaz. În primul rînd, nu e un om în general grăbit. Nu are nevoie să citească prea mult, nici să se distreze artificial. Spectacolul naturii și al continuielor sale schimbări îl preocupă suficient. Are o morală ancestrală și simplă. Primește noutățile de unde ar veni, fie cu multă rezervă și prudență, fie cu o uluitoare facilitate. E totodată și receptiv și conservator. E foarte legat de colțul lui de țară. Pentru dînsul țara e ceea ce cuprinde cu ochiul, ca și omul antic. În această atitudine atentă (nu visătoare) față de natură el este însă un element foarte receptiv. Vechile teme moș-

tenite și păstrate, vechile tehnice ale îmbinărilor și ale legatului lemnului fără întrebuințarea cuielor, țesutul și cusutul cu fire de culori, fie foarte vii, fie foarte temperate toate acestea sunt supuse, din cauza vieții pe care o duce, la o continuă împrospătare. Pe schema abstractă a temelor vechi se lăscă forme noi, concepții noi. Aceasta nu e altceva decît însăși fenomenul artistic care nu se poate lipsi de tradiție dar nici de o personală reînnoire a sentimentelor. Ceea ce caracterizează producția țărănească în lumea formelor este modestia. Ei fac artă fără a ști. Împodobesc, perfecționează și depășesc stringentul util fără a-și da seama, în mod natural. De aceea, fenomenul artistic la ei are atîta farmec și e atît de tulburător, atît de adînc, atît de lipsit de artificialitate. Formele se nasc la ei ca și cîntecele, se păstrează sau se uită ca și cîntecele, după cum știu să se impuie, plăcînd. Această lume nu este imobilă. Formele sale distrugîndu-se, fiind obiecte utile care se uzează prin întrebuințare, noi n-avem la îndemînă pentru a le cerceta decît cele relativ recente, de unde s-a dedus cam ușuratec că formele de azi sunt aidoma celor de altădată și că un țăran din epoca lui Ștefan cel Mare se îmbracă la fel cu cel de acum. E adevărat că războinicii daci sunt îmbrăcați în straie asemănătoare cu cele ale muntenilor de azi. De atunci purtau căciula. Dar asta nu înseamnă că tehnica cusăturii și a țesutului n-a avut epoci diverse de înflorire, n-a cunoscut decadențe și renașteri. Din vechile cusături care se mai păstrează la mănăstiri (Sucevița, Golia, Putna) se pot vedea portrete care sunt de o tehnică superioară și de o artă desăvîrșită. La fel se poate spune de unele cusături cu subiecte religioase, de aceeași calitate ca și picturile monumentale. Unii vor spune că nu mai e artă populară. Putem preciza: nu mai e un obiect curent de utilitate casnică, dar e un produs al poporului (chiar dacă e cusut de mîna unei domnițe cu femeile din casă). Această tehnică a cusăturii,

cînd e solicitată pentru opere care depășesc utilul, știu să-l facă. Copiază haine cu ornamente din Damasc sau Veneția, știu chiar să dea expresie unui obraz. Avem aici un caz tipic de industrie casnică ridicîndu-se la marea artă a portretului. Acest fenomen se repetă cu industria țărănească a covoarelor sau, cum li se mai zice, a scoarțelor. E un lucru bine cunoscut că scoarțele oltenești, mai ales, aveau mare căutare în colecțiile internaționale ale muzeelor sau particularilor. Aceste covoare erau clasate, ca valoare, imediat după cele persane. Simțul de colorit și de compoziție decorativă, fantezia și tehnica lor erau produse care depășesc cu mult utilul și nevoia de căptușire a unei case de țară, care sunt semne de cele mai monumentale interioare, fiind ele însăși monumentale, mai mult decît crestăturile în lemn și chiar decît cusăturile, demonstrînd cum fenomenul de creație artistică poate, în mediul țărănesc, să atingă un grad superior de perfecție cu propriile sale mijloace. Acest fenomen, solicitat mai mult, ar putea da o mare industrie casnică. În Persia de azi arta covoarelor mai există. Acolo, pe vremuri, populația grupată după o tradiție antică în triburi, care păstrau sau lucrau puținul pămînt ce e de lucrat, aveau fiecare un fel de a face covoare, un stil aparte și foarte original. Covoarele poartă de altfel numele acestor regiuni ori triburi. Această industrie casnică ajunsese să fie o artă desăvîrșită și celebră în lumea întreagă. Din cauza marei cereri, modelele cele mai reușite fuseseră selecționate și se produseră fără a se ajunge la o complectare tipizată, fiecare covor avînd ceva aparte. Faptul că fiecare trib, locuind într-o anume regiune, avea o viață a sa, cu basmele, poezia și tradiția tehnicei sale, dădea diferite expresii ale mediului creator țărănesc. Un moment dat, Persia primind o nouă organizație de stat care suprima autonomia relativă și adesea neconformistă a triburilor, statul iranian a preluat el organizarea acestei industrii, lăsînd-o

însă descentralizată pe regiuni geografice. Alături de această mare artă a covoarelor, vechea industrie a ceramicei și-a continuat cariera. Astăzi, ca pe vremea lui Darius sau a lui Șah Abaz, se execută cu aceiași măiestrie oalele și vasele de o neîntrecută frumusețe, care s-au răspîndit în lumea modernă cum se răspîndise în lumea antică celebra ceramică grecească. Nici covoarele persane sau oltenești, nici ceramica persană și cea grecească nu pot fi considerate ca arte minore. Ceramica greacă, care a numărat atîția maeștri ca marele Duris, era o artă dacă nu casnică, dar în orice caz populară. Și astăzi există la Atena, în orașul de jos, un cartier care se cheamă „ceramicul" în amintirea olarilor care timp de secole și-au practicat industria acolo, acea industrie care a contribuit atît la dezvoltarea desenului la greci. Industria covoarelor și ceramicei e la persani, ca și la greci, în strînsă legătură cu pictura monumentală și cu arhitectura. Subiectele pictate pe zidurile palatelor sau templelor de marele Appel erau reproduse de ceramiști pe cupe și amfore. La rîndul lor, subiecte populare, legende locale sau scene familiale inventate de desenatori ceramiști erau reluate de pictori de frescă. Iar olarii din Tanagra povesteau în forme de lut ars toată viața și toată mitologia grecească. Statuetele lor pline de vervă și de intimă viață pot fi considerate ca cele mai fermecătoare sculpturi executate vreodată. Modesta artă a olarului a influențat marea arhitectură a Orientului, acoperind bolțile cu smaltul subtil al cupelor. Arta populară, țărănească sau a breslașilor din orașe a fost întotdeauna la noi, ca și într-altă parte, un factor continuu de împrospătare și îmbogățire, precum și un factor de conservare a vechilor tehnici și a unei imemoriale experiențe.

Un moment dat în viața unui popor, cînd acest popor ajunge la o maturitate a culturii și civilizației sale, arta populară (cu tehnicele sale mărunte sau modeste) se confundă cu arta monumentală. Atunci nu se mai vorbește de artă

populară sau cultă, se vorbește de artă: una pentru toți, fiindcă toți contribuie la ea, toți o înțeleg. Așa a fost în Grecia, în Persia, în Italia Renașterii. Așa a fost și este pentru dansul și muzica în Rusia.

Pentru arhitectură, interdependența între construcțiile populare țărănești sau orășenești e aceeași: la obîrșia oricărei mari teme arhitecturale, mai întotdeauna e o modestă locuință. Megaronul micenian, care a dat prin monumentalizarea lui templul grecesc cu toate variantele sale, are la obîrșie modesta casă nordică pe plan dreptunghiular cu acoperișul în două pante, premers de un pridvor pe latura sa îngustă. Casa țăranului iranian e tema de pornire a palatului persepolitan antic cu sălile sale biportile și totodată a pavilioanelor regale feudale cu mărețele lor cerdacuri. Basilica pe plan dreptunghiular cu un exaedru la capăt, locul unde regii din vechile locuințe egeene își țineau adunările de judecată, a fost întîi locuința unui șef de trib. Această temă a basilicei mereu reluată în tot timpul Antichității se va amplifica pînă a da planul catedralelor Evului Mediu. Locuința țărănească de la noi a dat casa boierească și domnească, precum și tipul caselor egumenești din mănăstiri.

Să ne oprim puțin asupra acestui tip de locuințe românești. Unii autori văd în ea vechea casă a geților. Cred că această părere e imprudentă. Dacă cercetăm basoreliefurile Columnei Traiane, care par a fi fost executate fie de un martor ocular, fie după foarte precise documente, dacă ne referim la îmbrăcămintea dacilor reprodusă cu atîtea amănunte, vedem că locuințele reproduse în acea vastă operă narativă sunt case de lemn cu acoperișul în două pante, fără însă nici un pridvor. După cercetările arheologice executate pînă acum fie de Andriețescu, Plopșor, Pârvan și altele făcute mai recent, casele geților erau modeste cocioabe făcute pe un plan nici dreptunghiular, nici circular, dar apropiindu-se de un oval nu prea regu-

lat. Zidurile erau de lut sau din împletituri lipite (tehnică extrem de veche care mai există la noi în anumite regiuni). Acoperișul era probabil din crengi sau stuf. Vatra era la mijlocul locuinței. Casele de pe Columna Traiana sunt dintr-o epocă tardivă întîi și pe urmă dintr-o regiune de munte, unde lemnul se găsea ușor sau unde tehnica lemnului era mai dezvoltată, căci păduri pe vremea aceea erau peste tot. Dar după aceste monumente nu se poate vorbi de apariția pridvorului care este mult mai tardivă. Ce știm despre locuința dacică ne înfățișează un adăpost uman foarte primitiv și inform. Casele cu pridvor aparțin regiunilor calde și cu multă lumină. Este pridvorul un element adus din Orient, și dacă este, cînd s-a încetățenit la noi, e greu de spus, din lipsă de documente. Ceea ce este sigur e că apariția pridvorului înseamnă un mare progres în construcția populară. Elementul acesta a putut fi adus de armeni sau tătari în țările noastre, deci după secolul al XII-lea. Dar asta nu e decît o simplă ipoteză. De ce să căutăm peste tot influențe. Cînd construcția locuințelor s-a îmbunătățit într-un moment de înflorire economică, după ce tehnicele se perfecționaseră și ele, se poate admite că ideea pridvorului și a cerdacului să fi fost o consecință logică a acestei perfecționări. Mai sunt și astăzi anumite regiuni unde construcția e destul de primitivă, casele mici și fără pridvor mulțumindu-se cu o depășire a streșinei în fața prispei. Această depășire, cînd se accentuează, trebuie susținută cu stîlpi, dînd naștere pridvorului. Un anumit material, o anumită climă și un anumit program de viață, pot da naștere în regiuni foarte îndepărtate la forme similare și cîteodată chiar identice. Am văzut, în nordul Persiei, în regiunea denumită Mazenderan, case și chiar gospodării întregi cu totul asemănătoare celor din șesul muntenesc. Același plan, aceleași metode de construcție, aceleași forme. Putem deduce din această constatare că influența Persiei e la originea casei ță-

rănești? Cred că nu. Putem cel mult admite o ipoteză. Amănunțite studii nu s-au făcut încă în această direcție. Nu e mai puțin adevărat că locuința românească face parte dintr-un grup de locuințe orientale și că se pot observa înrudiri de forme cu casele din anumite regiuni ale Orientului Apropiat. Pe lîngă bisericile monumentale construite după tehnicele bizantine și occidentale, poporul și-a ridicat bisericile sale cu aceleași mijloace cu care își construia locuințele. Majoritatea acestor vechi lăcașuri de închinăciune n-au durat pînă la noi. Totuși destule ne-au parvenit ca să putem judeca de frumusețea lor și de influențele pe care le-au avut probabil asupra ctitoriilor voievodale. Căci numai astfel se explică cum după abia 150 de ani de la întemeierea statului moldovenesc întîlnim o arhitectură cu totul originală, care păstrează unele principii de bază ale artei bizantine, evoluînd însă pe căi proprii. Maeștrilor, de unde ar fi venit, cine ar fi fost, li s-a impus o tradiție preexistentă de a cărui forme au trebuit să ție seamă. Dar cum arătau oare aceste biserici? Să privim bisericuțele de lemn din Maramureș, sau anumite biserici de zidărie mai ales din regiunea muntoasă. Și aceste mici și modeste edificii nu sunt decît o dezvoltare, o monumentalizare a casei țărănești: nu se poate vorbi la ele de plan bizantin. Biserica pe plan dreptunghiular, doar cu absida altarului teșită la colțuri are o împărțire interioară făcută pentru nevoile slujbei. Atît. Altfel rămîne o casă de țară căreia i s-a adaus un turn pentru clopot. Bisericile acestea din Maramureș nu sunt în general prea vechi. Dar ele reproduc unele forme ancestrale. La fel și pentru anumite biserici de lemn din Oltenia. Ele au mai întotdeauna dimensiunea unor case de țară căreea i se adaugă altarul și un pridvor, nu pe lung, dar pe lat.

Tradițiile le creează poporul. Ele sunt rezultatul muncii sale. Căci prin tradiție înțeleg experiențele adunate și selecționate în domeniul

cugetării, al artei și al tehnicelor unui popor. Aceste tradiții alcătuiesc un stil de viață care își creează formele care îi convin, care primește, asimilează sau refuză influențele venite dintr-alte țări. Aceste tradiții poporul le impune conducătorilor săi. Clasa conducătoare, la rîndul ei, va avea adesea tendința să impuie tradiții și forme de obîrșie străine, produsul altor culturi și civilizații. Aceste influențe poporul le va primi sau nu, le va asimila sau refuza, precum refuză sau primește, în mod direct, prin transhumanță sau pe căile comerciale, alte influențe de la alte popoare. Dar puterea creatoare inițială și permanentă în artă este poporul, este elementul popular, țărănesc sau orășenesc, care reprezintă forța continuă de creație și de continuă inventivitate.

În cultura unui popor sunt artele monumentale, și pe urmă nenumăratele opere ale artizanatului și ale industriilor casnice ori nu, care toate formează un tot indivizibil.

Printre țările europene România este una dintre acelea care a păstrat o excepțional de bogată tradiție a vechilor tehnice țărănești ce ne face să simțim și mai bine aportul popular în istoria culturii noastre. Acest lucru nu se vede însă în Muzeul de artă populară care se găsește actualmente în fostul palat Știrbei unde dimpotrivă, cei care l-au organizat par a se fi străduit să minimalizeze cît mai mult acest aport.

Cu toate că această expunere a fost lungă, n-am făcut decît o trecere sumară în revistă a diferitelor aspecte ale problemelor ivite prin studierea originelor artei populare, ceea ce ne-a condus a cerceta însăși originea artei și a fenomenului artistic în sine, fiindcă acest fenomen este același la omul cultivat prin cunoaștere, cît și la cel format la izvorul intuiției și al instinctelor. Am vrut numai să arăt complexitatea aproape inextricabilă a acestui subiect, complexitatea pe care analiza și critica o

descurcă cu greu. Fenomenul artei este una din cele mai subtile expresii ale vieții, fie cea colectivă, fie în formarea personală a unei individualități.

Cît timp un popor va ști să păstreze viu potențialul tradițiilor sale, cît timp va rămîne solidar cu aceste tradiții, clima morală va fi mai prielnică fenomenului artistic care este unu.

Am văzut la picioarele marelui platou iranian, în Loristan, pe locul unde se ridica pe vremuri vestita Suza, o tranșee adîncă făcută prin straturile ruinelor pulverizate a unor cetăți suprapuse a succesivelor civilizații care s-au nimicit și acoperit de-a valma timp de cincizeci de secole. Din această pulbere a istoriei, arheologii au scos cu greu cîteva urme de lut smălțuit, conținînd oseminte și scrum și cîteva fragmente de coloane ori de statui. Punînd alături cioburile capitelelor arhitecturilor regale de modestele ceramice ale naivilor olari, arheologii au încercat să reconstituie spiritul și estetica unor neamuri despre care textele cronicilor n-au reținut măcar numele. Și arheologii au avut dreptate, căci aceeași rîvnă creatoare a fărămițat lutul olarului, a mînat dalta pietrarului și gîndul arhitectului.

Subtila curbă a unei amfore sau a unui leucit corintian sunt de aceeași esență cu galbul coloanelor unui templu de marmoră, precum toată armonia Parthenonului e cuprinsă în desăvîrșita formă a unei cupe atice pe care un atenian, filosof sau nu, întins pe patul de ospăț, o arunca în focul unui banchet, nepăsător, peste umăr.

3 decembrie 1955.

SCRISORI CĂTRE SIMON

SCRISOAREA I

Dragă Simon,

Noi avem mult mai multe amintiri decît credem. Nu le simțim însă prezența decît atît cît trebuiesc liniarei scurgeri a vieții care e înainte de toate obișnuință și automatism vegetativ. De aceea călătoriile, bolile sau orice evenimente care creează discontinuitate în desfășurarea devenirii sunt un stimulent al memoriei prin redarea unui mai acut simț al timpului. Acest prezent care mereu ne scapă se dilată deodată în momente luminoase care aruncă raze în cele mai neașteptate regiuni din lumea fără de hotare a memoriei. Aceste momente ne dau intuiția necercetatei noastre bogății, lăsînd după ele nostalgia unui paradis pierdut, iar viața cea de toate zilele încearcă să ne convingă că uitarea este cumințenie.

Noi tindem a uita tot ce această viață nu utilizează direct prin mecanismul simplu al asociațiunilor de idei și totodată lăsăm deoparte în înregistrarea amintirilor, cît mai mult din multiplele aspecte ale realității, mulțumindu-ne cu cît ne trebuie pentru acte imediate sau proxime. Dar formarea continuă a memoriei ne depășește mereu, căci zona de inhibiție e mult mai vastă decît nucleul atenției. O amintire e întotdeauna o evocare de ansamblu a unei sumedenii de percepții care sunt atrase de o imagine sau de o idee centrală, iar

timpul nu e decît perspectiva memoriei. Simţurile noastre înregistrează întotdeauna mai mult decît inteligenţa poate cuprinde, îmbogăţindu-ne fără vrerea noastră cu o mulţime de elemente care, deodată, prin hazardurile retrospecţiunii, se ivesc pe neaşteptate mai proaspete şi mai vii adesea decît prezenţa realitate. Aceasta nu e adevărat numai pentru imagini răzleţe, dar chiar pentru anumite idei care îşi fac drumul în noaptea noastră, pentru a se ivi deodată, după mult timp, organizate şi imperative, cu tendinţa de dominare a prezentului, impunînd un întreg sistem de cugetare, prezentînd totodată spiritului teme care se dezvoltă şi se amplifică. Dacă în morală toate actele noastre ne angajează, în viaţa noastră spirituală, nu numai toate ideile noastre ne angajează, dar şi simple percepţiuni, aproape nesimţite, de inteligenţă ne pot angaja hotărîtor pe cutare sau cutare cale a devenirii noastre.

Vorbind de relaţiile dintre oameni, Talleyrand formulase faimoasa butadă: *„mefiez vous de la première impression, c'est toujours la meilleure"*. Această linie de ansamblu a unei personalităţi de care vorbeşte Leonardo da Vinci în tratatul său despre pictură, care nu se poate defini, dar care se simte instantaneu, înainte ca raţiunea să aibă cuvîntul, ne poate da idee de revelaţia care se produce în noi cînd spiritul, pe neaşteptate, se găseşte faţă în faţă cu ceea ce caută sau de ceea ce se fereşte, de ceea ce îi este prielnic sau vătămător. Dar ce îi este prielnic şi ce îi este vătămător? Prielnic îmi pare a fi ceea ce îl conduce spre ceea ce caută şi vătămător ceea ce îl depărtează de acest lucru. Dar ce caută acest spirit? Spre ce tinde oare? Spre o ordine lăuntrică sau metafizică? Spre o armonie melodică în însăşi desfăşurarea devenirii? Ce vrea acest spirit oscilînd mereu între dorinţa de a conclude şi teama de a se limita, între tendinţa de a se reculege într-o ordine şi setea lui de a participa la bogăţia dezordinelor? Dar ca să nu mă pierd

în generalități și pentru a da cugetării mele o mai precisă limitare, am redus problema la: ce vrea spiritul meu. Ce vreau? Și această întrebare mi-am pus-o de abia atuncea cînd prezentul meu era gol, sau mai bine zis ca o cădere continuă, în care singur, din timp în timp, doar suferința fizică mă făcea atent la realitatea acestui prezent. Atuncea de abia lumea memoriei mi-a apărut în toată imensitatea mișcărilor sale.

Îți aduci aminte de acea dimineață a tinereții noastre cînd viața ni se înfățișa ca o priveliște încîntătoare? Terminaserăm liceul. Pe atuncea memoria noastră de adolescenți era irizată de toate nuanțele unei copilării fericite. În acea clipă, cînd totul era încă posibil, eram liberi cum nu mai aveam să fim niciodată. Si totuși, tendințele încă neaparente și poate nici mărturisite porniseră a își face drumul. Vroiam să trăim frumos și pentru frumusețe. Si aceasta n-a fost decît naiva formulare a unui ideal sau, mai bine zis, a unei tendințe care de atunci, timp de aproape patruzeci de ani, nu a fost părăsită de nici unul din noi. Tot ce s-a întîmplat în decursul acestor decenii îmi e ușor de urmărit. Cauzele care m-au făcut să săvîrșesc cutare sau cutare faptă, toată ordinea și dezordinea cugetării mele și puținul pe care l-am realizat, cred a-l putea explica întrucîtva. Dar ceea ce s-a întîmplat înainte de dimineața aceea, cînd înțelegeam că atît copilăria cît și adolescența se terminaseră, ceea ce se trezise plăpînd încă în noi pentru a stabili schițarea premiselor spiritualității noastre, izvoarele răcoroase și licărinde descoperite de primele percepții încă netulburate de cunoaștere, toată această zonă paradisiacă a memoriei, am încercat, în prezentul aton al vieții mele de temniță să-l urmăresc cît mai adînc.

După ce ajunsesem a mă vindeca de orice duioșie față de tot trecutul meu și de orice complezență față de mine, mi-am dat repede seama că nu cunoscusem suferința și că fuse-

sem mereu conștient de fericirea mea. Suferința nu mă străpunsese și terorile metafizice nu mă amețiseră. Simțisem enorm și cugetasem puțin. Cred că la tine a fost întotdeauna un mai bun echilibru între rațiune și simțire. Am observat atunci că această luciditate asupra sentimentului de fericire se găsea la prima mea trezire în lumea percepțiilor. Odată ușa celulei închisă, această luciditate s-a impus acestui prezent și acea fericire a devenit tema esențială a speculațiilor mele.

Cît pot să-mi aduc aminte, am fost întotdeauna împăcat cu ambianța mea. Am considerat întotdeauna că viața nu putea fi altfel decît era. Dar ceea ce domina toate sentimentele mele și îmi luminează astăzi încă amintirile, era o încîntare, un entuziasm față de natură și de manifestațiile sale. Descoperirea unui peisaj, schimbarea anotimpurilor, florilor și, mai ales, copacii acționau asupra mea așa cum avea s-o facă mai tîrziu muzica, provocînd în mine un sonor optimism. Aș trebui să înlocuiesc poate cuvîntul de fericire cu acela de optimism care e mai puțin agresiv, cu toate că pentru mine cele două noțiuni se suprapun aproape, doar că noțiunea de optimism exprimă mai mult un sentiment de așteptare a unor evenimente ce au să se întîmple, pe cînd fericirea e o constatare a unei stări prezente de încredere, armonie și împăcare. Dar așteptarea fericirii și intuiția pe care o avem a apropiatei sale realizări acoperă și depășește adesea acea fericire. Deci, speranța fericirii, adică optimismul, e deja fericirea și cîteodată, dacă se poate, chiar mai mult.

În adîncul trecutului meu zăresc zone obscure, dar nu tulburi. Acelea aveau să vie mai tîrziu. Îmi sunt mai apropiate.

De la început am avut încredere. O încredere care a mers crescînd cu scurgerea însăși a vieții. Dar încrederea, în ce? A fost întîi o încredere nedefinită, imprecisă și generală. Încredere în însăși acea desfășurare a vieții în

care dibuiam frumusețea. Și odată acest sentiment al frumuseții întărindu-se, răspîndindu-se, noțiunea frumosului desenîndu-se, n-am mai crezut decît în ea și n-am mai privit celelalte.

Încredere, dar nu duioșie. Optimism, dar nu iluzii. Poate dezumanizare și indiferență față de ceea ce e convenit a se numi realitate. Egoism, egotism, dar totuși nu orgoliu.

Am căutat mereu ceea ce de la început găsisem.

M-am născut idolatru. Ființele care au vegheat asupra primilor mei ani erau frumoase. Frumos a fost și orașul în care am început să privesc, și casa în care mă jucam. Frumosul mi s-a impus ca un lucru firesc. N-aveam nevoie să-l caut.

Puritana severitate a mamei mele care apăsa adesea asupra anarhicelor mele inconsecvențe nu m-a împins niciodată la revoltă. Ea mă guverna prin frumusețea ei care stabilea în același timp primele noțiuni ale unei ierarhii transcendente. Iar surîsul ușor ironic al tatălui meu, epicurean, mă făcea să accept mai ușor severitatea.

Totuși, această liniștită fericire în care încercam primele mele jocuri, o simțisem în pericol. Un fluviu subteran curgea parcă sub grădinile mele. Nu știu cum a început și ce factor exterior o prilejuise. Știu însă că eram încă mic de tot cînd acest sentiment de instabilitate mă cuprinse. Cauza a fost poate prima schimbare de locuință. Constatarea că acel cadru intim al vieții putea fi schimbat pentru altul mă tulbura adînc. Am descoperit cu această ocazie instabilitatea realității și lipsa de securitate în mijlocul ei. Acest sentiment n-a făcut decît să se amplifice de atunci. Aș fi dorit fixitate în paradisul meu și iată că mă simțeam amenințat de o forță obscură, aceea a schimbării, a mișcării, a timpului. Mă simțeam amenințat, și aceasta mai ales la schimbarea anotimpurilor.

Două grădini erau atunci de o mare însem-

nătate pentru mine. În ele simțeam cu o intensă îngrijorare cum frunzele se vestejeau și cum sărăcea natura la apropierea iernii, cum ploile și zăpada ștergeau orice urmă de culoare și cum primăvara făcea ca totul să reînceapă.

Cea mai apropiată dintre aceste grădini era chiar în fața ferestrelor apartamentului nostru, de unde puteam privi peste marele zid de împrejmuire creasta copacilor. Era parcul botanic. Acolo mă plimbam mai des. Poteci și alei trasau sinuozități prin întinse covoare de ierburi și flori, în mijlocul cărora copacii creșteau izolați și solemni ca o demonstrație a unor reușite botanice, pe cînd alții, plantați de-a lungul aleelor formau monumentale perspective. Ciudate stufișuri parfumate și stînci artificiale, pe care se agățau flori mici și intens colorate erau grupate în jurul unor bazine cu nuferi, pe malul cărora trestii, veșnic mișcătoare, se aplecau peste apă. În acea grădină m-am împrietenit cu copacii. După părinții mei, pe ei îi iubeam mai mult. Un cedru singuratec era marele meu amic. În apropierea lui simțeam încrederea mea sporită, poate fiindcă el singur rămînea veșnic același.

Cealaltă grădină se ridica în terase spre un palat care astupa zarea cu silueta lui cenușie. Pe fiecare terasă erau bazine întinse de apă. De la o terasă la alta scări și rampe de piatră întrerupeau talazurile de iarbă. Statui foarte albe se desenau pe fundaluri de verdeață. Peste zidul de incintă acoperit cu iederă se zăreau cupole de biserici. După ultima terasă privirea cuprindea orașul din care țîșnea turnul catedralei, iar în toate bazinele se putea urmări goana norilor. Eram atras de acea grădină în care, totuși, mă simțeam stingher în mijlocul acelor statui și acestei neiertătoare geometrii care supuse pînă și copacii tunși în romburi și paralelipipezi. Cerul era atît de vast peste aceste terase și atît de adînc în bazine. În cadrul limitat al acelei ordine am sim-

ţit apăsarea nețărmuritului. Cînd, din stradă, soseam brusc trecînd printr-un îngust gang, pe prima terasă mă cuprindea un soi de beție a spațiului pe care nici pe cei mai înalți munți n-am mai simțit-o. Beție la început și pe urmă, foarte repede, apăsare.

În prima grădină mă simțeam păzit de statica măreție a copacilor. Neliniștea era acolo intimă, pe cînd în acel decor de ape și de piatră al teraselor Belvederului mă simțeam adesea ca pe un cheu bătut de valuri. Rigiditatea priveliștei mă făcea să simt mai intens neliniștea orașului, a lumii, a cerului.

Nu puteam să știu atunci că toate aceste spectacole oferite mie, nu erau în desfășurarea lor în spațiu și timp decît însuși sentimentul vieții creatoare de memorie, a acelei vieți care e trecere printre lucruri, ele înseși fugitive și parcă gonite spre cine știe unde, ca și norii călători din marile bazinuri.

Din această lume de aparențe schimbătoare scăldate într-o lumină saturată de nostalgie, o imagine apare fixă, dură și precisă, [o imagine] căreia perspectiva aeriană a timpului nu i-a putut da distanță. Pe una din aleile laturalnice ale grădinei botanice întîlneam, împins într-un cărucior, de o femeie bătrînă, un copil cu un cap neobișnuit de mare, acoperit de o șapcă care se răzima pe urechi dezlipite și al cărei cozoroc umbrea privirea a doi ochi sticloși despărțiți de un nas cărnos și turtit, sub care o gură strîmbă și mereu întredeschisă lăsa să curgă bale. Brațele îi erau așezate pe genunchi ca două obiecte streine și mîinile lui deschise așteptau parcă o danie. Bătrîna, din cînd în cînd, se oprea pentru a-i șterge balele care curgeau pe haină.

N-am pus niciodată vreo întrebare părinților mei asupra acestei ființe. Îmi era frică să știu.

Am uitat fizionomia a aproape tuturor tovarășilor mei de joacă și a atîtor oameni cari cu drag, cu simpatie sau curiozitate s-au aplecat

în acea vreme asupra mea. Dar chipul copilului bolnav din cărucior, aș putea să-l desenez și azi cu o amănunțită preciziune șezînd, lăsînd să atîrne picioarele strîmbe, prea mici și inutile, peste care era aruncată o pătură jerpelită. Totuși, încercam să-l întîlnesc cît mai des. Mă înfricoșa și mă atrăgea. După o întoarcere dintr-o vacanță, cînd mi-am reluat plimbările, nu l-am mai întîlnit. L-am căutat prin alte alei, l-am așteptat, cu toate că nu-l doream.

Într-o iarnă plimbările mele în cele două grădini au fost întrerupte printr-o călătorie care a fost și prima de care-mi aduc aminte.

Nu mai știu cît timp trenul trecu prin munți și păduri, pe malul unor lacuri, alături de orașe, cu scurte opriri, gonind mereu. Într-o seară, pe cînd priveam cum fugeau din fața ochilor mei grupuri de copaci chinuiți de vînt ce răsăreau dintr-un teren pietros, deodată, la o cotitură a căii ferate ceva inexplicabil mi se înfățișă: soarele ieșise din nori, iar cerul, care deasupra noastră era palid pînă la un anumit nor întins și violet, deodată se făcea de un albastru adînc, care atingînd stîncile din vale se transforma în nori mici auriți. Nu îmi venea să cred că cerul putea să atingă pămîntul acolo, sub mine, aproape de tot. Soarele nu coborîse încă după munți și totuși acest cer avea aproape culorile nopții. Cineva a rostit atunci cuvîntul „Marea". Dar nu era vorba de a înțelege în clipa aceea lungă. Eram copleșit de această întindere de un albastru încă nevăzut. Venind dintr-o lume cenușie și discret colorată ca o veche gravură, descopeream deodată pînă la stridență acțiunea culorii și încîntarea pe care mi-o producea. Eram vrăjit pentru totdeauna.

A doua zi am sosit într-un oraș însorit. Atunci am cunoscut dintîi miresmele țărilor calde și beția luminii. Am văzut corăbii pornind și am simțit pentru prima oară dorul plecării. Pe terasele lor zidite pe stînci, sau pierdute în mari grădini veșnic înverzite, ca-

sele sclipeau la soare. Văzduhul era plin de fluturi, de albine și de păsări. Și umbrele erau colorate. Iar la capătul străzilor, aleilor de palmieri sau de chiparoși, peste balustradele de piatră, din ferestre sau de pe balcoane se zărea mereu reînnoitul spectacol al mării.

Mai tîrziu, cînd, nemaifiind copil de mult, am putut privi peisajele pictate de Claude Lorrain, am recunoscut în ele acel paradis mediteranean care mă încîntase atît, astfel că azi amintirile primei mele copilării se idealizează în funcția compozițiilor marelui pictor. Căci, în definitiv, ce înseamnă idealizare dacă nu acțiunea noastră asupra memoriei care, în funcția unor teme impuse sau alese misterios din hazardurile contactului sensibilității cu realitatea, selecționează momentele și imaginile ce ne-au dat fericirea, alcătuind lumea noastră interioară de împăcare, reculegere și vis, lume a cărei armonie nu e poate decît intuiția Divinității.

Am vrut, dragă Simon, să urc pînă la cele mai depărtate izvoare ale memoriei mele pentru a cerceta tema inițială care m-a mînat, și descopăr, tot scriindu-ți, că este aceea a aparențelor și că de la început am fost esențialmente vizual.

Ai fi îndreptățit a mă întreba dacă în toată acea perioadă a vieții nu mi-am pus întrebări, chiar copilărești, dacă n-am avut spaime și griji? Dacă îmi apare atît de vie lumina acelor vremuri ale preistoriei mele, e că erau și umbre adînci. Dar umbrele au desenat și mai clar aparențele fericirii, acele aparențe care m-au dus la pasionata căutare a frumuseții. Întrebări mi-am pus mai tîrziu, atunci cînd ne-am cunoscut. La început am privit splendoarea lumii. Acest spectacol nu m-a dezamăgit niciodată. Am găsit inutil a mă revolta și a epiloga asupra răutății și inconsecvenței umane. Fiind fără iluzii am fost și fără decepții, căci ceea ce iubeam nu mă putea dezamăgi, depinzînd numai de acea lume a memoriei pe care prezen-

tul adesea o putea întuneca sau îmbogăți, dar niciodată șterge.

Lumină, forme, culori au călăuzit în primul rînd intuiția mea, a armoniei. Am recunoscut din timp frumusețea la primele înfățișări ale sale, sub formă de ființe, grădini, ceruri sau orașe.

Și acea intuiție mi-a creat acea stare de armonie interioară de care vorbesc cu atîta lipsă de pudoare. Dar nu îți scriu ca să-mi pledez cauza mai ales față de tine. Față de cei mulți mărturiile mele despre fericire pot apărea drept o necuviință și speculațiile mele despre memorie drept superficiale. Dar mi-aduc aminte atunci de acea vorbă a lui Goethe citată adesea de tine: *„Tiefe aus Oberflechlichkeit"*, care îmi pare a fi cea mai bună definiție a artei, care este artificialitate născută din aparențe.

Cînd mă aplecam asupra bazinelor Belvederului încercînd să adîncesc realitatea, adică să număr broaștele din fund, pe oglinda apelor îmi apărea cerul. Această lecție m-a făcut ca să optez pentru superficialitatea aparențelor.

15—16 mai 1955.

SCRISOAREA A II-A

Dragă Simon,

Prezentul este un semănător grăbit care aruncă în huma memoriei germeni ce adesea vor încolți, crește, înflori și da fructe în regiuni necercetate ale eului, îmbogățindu-le fără vrerea noastră și stabilind în ele, cîteodată, o ordine care ne surprinde prin noutatea ei. Acțiunea prezentului e continuă asupra memoriei nu numai prin faptul că adaugă trecutului un trecut mai recent, dar fiindcă acest prezent modifică viața amintirilor. Căci amintirile trăiesc din viață proprie, sunt susceptibile de mo-

dificări, influențe și alterări. Ele nu sunt documente moarte, care zac într-o arhivă, la dispoziția inteligenței. Dar se întîmplă prea des ca inteligența să fie, ea, la ordinile memoriei. Căci memoria nu este liniară. Memoria nu este cronologică. Față de ea spiritul are o poziție centrală. Recentul nu este necesarmente mai clar decît trecutul îndepărtat. Memoria are zonele sale care trăiesc, se modifică, se dezvoltă fără conștienta noastră intervenție și sunt în noi, în întregimea lor, ca ținuturi în sînul unui vast imperiu.

Lumea memoriei e solicitată la fel și de inteligență și de sensibilitate. Amîndouă pot acționa asupra ei, fiecare dintre ele cerîndu-i altceva. Iar prezentul, adică stringenta realitate, trece deasupra întinselor regiuni ale trecutului ca norii de vară asupra naturei dogorîte, creind mișcătoare zone de umbră și lumină. Dar cînd e vorba de viața memoriei nici o imagine nu este satisfăcătoare, căci nici una nu poate reda schimbările, sintezele, suprapunerile, prăbușirile și renașterile acelei vieți în fuziune, geneza unei lumi în continuă devenire.

Am spus că memoria nu este cronologică. Amintirile se grupează în zone mai apropiate sau mai depărtate de acțiunea liberului arbitru al inteligenței, după similitudini asociative sau după misterioase simpatii. O imagine recent percepută de noi își alege cutare sau cutare zonă a memoriei, astfel că un lucru văzut astăzi provoacă dezvoltarea unei idei ivite de mult în spiritul nostru, dar părăsită și în aparență uitată, în jurul căreia deodată cristalizează o întreagă concepție. Aceasta este ceea ce numim curent fenomenul trezirii elementelor memoriei. Noi considerăm pe nedrept ca dormind în noi tot ce nu e prezent în atenția noastră. Dar în lumea reală nu este supusă atenției noastre decît o infimă parte și totuși noi nu spunem că tot ce nu vedem și nu știm e cufundat în somn. Preocupările noastre ne

distrag de la ansamblul fenomenelor vieții și naturii, fără să le considerăm pentru aceasta neactive și letargice. Așa e și cu lumea nu mai puțin confuză, nu mai puțin întinsă, a memoriei, care își continuă în noi, dar fără noi, autonoma ei dezvoltare. Fiindcă sunt anumite regiuni niciodată cercetate de noi, asta nu înseamă că ele nu există. Dacă încercăm a ne analiza părăsind, pe cît se poate, o simplificată, comodă și prea des complezentă noțiune despre noi, simțim anumite goluri și lipsuri, obscurități și incomprehensiuni iritante care nu sunt decît o consecință a indiferenței noastre față de noi înșine. Și atunci, aceste regiuni părăsite de spiritul nostru, neirigate de apele vii ale forței noastre creatoare, se transformă în deșerturi care amenință și hotarele mănoaselor ținuturi ale obișnuinței.

Adu-ți aminte de chemarea lui Perseu: „Cum, nimeni nu vrea să coboare în sine, nimeni? Și în Roma cine nu-i" Și, totuși, singurul mijloc pentru ca lumea pe care o purtăm în noi să se îmbogățească sau măcar să-și păstreze cuceririle copilăriei, adolescenței, iubirii, amintirii și cunoașterii, singura posibilitate ca deșerturile să nu cuprinză cele mai ascunse și rodnice grădini, e ca această lume să nu fie lăsată în întregime cîrmuirii memoriei, hazardului și nepăsării. Din cînd în cînd măcar, termele și palestrele, circul și forumul trebuiesc părăsite, ca să purcedem la explicarea incomprehensiunii noastre. De aceea, nu poate fi vorba de trezirea unei lumi căzută în narcoză, dar de reluarea contactului cu viața însăși, sau de descoperirea unor noi aspecte ale germinației spirituale care nu așteaptă decît lumina atenției pentru a-și realiza forma. În această acțiune cuceritoare, acest act voluntar între toate ridică eroismul, a cărui umbră este suferința. Noi avem o mare aptitudine de a uita. O cultivăm chiar, spre a lăsa deoparte tot ce nu ne convine din trecutul nostru. Acest conventionalism interior este însă o degradare care tinde

spre anihilarea personalității. Or, eu cred că tocmai demnitatea ființei noastre depinde, în mare parte, de efortul pe care îl vom face pentru a ne opune acestei tendințe de eludare care este uitarea. Uitarea este acea delăsare a unor vaste zone din lumea memoriei în care se găsesc nu numai idei sau imagini, dar și ființe de care viața sau moartea ne-au despărțit. Aceste ființe care trăiesc în memoria noastră, din sînul acestei memorii creează adesea noi amintiri. Dar uitarea intervine din timp și atunci, speriați, ieșim din noi ca dintr-o casă cu stafii, pentru a ne refugia în controlabila realitate, în mijlocul căreia ne simțim mai siguri. Noi ocolim nostalgia, regretul și, mai ales, deosebit de dureros sentiment al iremediabilului și al ireversibilului, fără a ne da seama că numai în lumea memoriei aceste sentimente și noțiuni pot fi atenuate sau învinse.

Trebuie să mărturisesc că n-am fost chinuit de ideea păcatului. Dar asta nu înseamnă că multe lucruri din trecutul meu nu formează zone obscure, pe care le menționam în prima scrisoare, și a căror acțiune provoacă o luptă nu întotdeauna ușor de susținut. „Ce a fost, a fost" — e una din formulele iubite de pseudocumințenie. Pentru mine, ce a fost, este! Ai putea să-mi obiectezi că, în acest caz, memoria mea riscă să se populeze de resentimente. Dar, deoarece eu consider răul și răutatea inerente naturii umane, ca o umbră naturală pe care o proiectează binele, nu am resentimente. Neconstituindu-mă în tribunal față de faptele altora, nici nu am de iertat.

Cred, deci, că uitarea nu ajută la nimic, nu rezolvă nimic, doar momentan pentru alinarea unor suferințe provocate de memorie sau de evenimente recente. În cazul acesta nu e decît o amînare. Suferința aceea retrospectivă, care cîteodată crește cu cît trece vremea, trebuie curajos încorporată vieții noastre lăuntrice, precum durerea dispariției unei ființe iubite trebuie să rămîie întreagă în noi, fără ca să

încercăm a o goni. Numai așa, și cu această condiție, ființele care ne-au părăsit vor continua să trăiască în noi, intrînd în contextura însăși a sufletului nostru precum și noi trăim în memoria celor care ne iubesc azi, cînd suntem încă, rămînînd a continua acțiunea spiritului nostru în ei cînd nu vom mai fi.

Am impresia adesea că hotarele lumii memoriei noastre ating, cu zonele lor cele mai misterioase și îndepărtate, acolo unde instinctele își au poate izvoarele, acolo unde toate tind a se confunda, limitele altor lumi, ale altor memorii, prin care pătrund în noi stranii și neașteptate ființe, niciodată întîlnite în realitate, idei sau sentimente stabilite în firea noastră chiar dintru început, ca și anumite obligațiuni pe care le acceptăm fără împotrivire, ca îndeplinirea unor îndatoriri contractate înaintea noastră, de alții, pentru noi. Aceasta este pentru mine singura explicație a puterii atavice, a acestui atavism mereu constatat și mereu lăsat în umbră. Fiecare din noi primește ca zestre, la nașterea lui, o parte prestabilită a eului care, în contact cu realitatea, se încorporează memoriei ca o lume gata organizată, în care recunoaște ceea ce n-a văzut încă: ființe, lucruri, țări și idei. Noi moștenim zone ale memoriei altora, cu aptitudini trasate, cu simpatii, repulsii ori deficiențe. Astfel că, uneori, ținuturile memoriei sunt ca acele țări în care s-a lucrat, s-a clădit, s-a plantat, s-a irigat, și în care cîrmuirea noastră intervine tîrziu, continuînd opera începută și căutînd cîteodată porturi pentru noi evaziuni.

În noi e o dublă mișcare — de cunoaștere și recunoaștere, de cuceriri și pierderi. Nu tot ce moștenim va fi luat în posesie și valorificat, iar noile cuceriri ne vor obliga cîteodată să părăsim ceea ce era, din timpuri, în noi. Între noile cuceriri ale spiritului și vechea zestre a memoriei e un continuu schimb, o veșnică mișcare, care e devenirea însăși. Trăind, devenim. Sensul acestei deveniri e partea aparentă, socială,

a personalității, reperul pentru ca alții să ne poată găsi și întrucîtva înțelege.

Cînd Homer, în timpul unui ospăț, punea mîna pe liră, el începea prin a spune: „Voi zice tot, cui vrea să auză". Și la ospăț erau cei beți care începeau a dormita, cei care vorbeau între ei de treburile zilei, și puținii care ascultau. Așa și cu memoria. Ea spune tot, cui vreo s-o auză. Unii se mulțumesc să-i asculte îndepărtatul și confuzul vuiet precum ascultă copiii, punînd urechea la o scoică, rumoarea mării, acea rumoare pe care și acum [parcă] o aud cum umplea casa aceea de pe Coasta Dalmată. Și îmi aduc aminte de o dimineață în care mama se hotărîse să nu mă lase să ies, căci vîntul era prea puternic. Prin obloanele închise lumina tăia fîșii în umbra albăstrie a camerii, iar trunchiul smochinilor din grădină gemea sub furtună. Ca să mă despăgubească de acea claustrațiune mama deschise o carte și îmi citi povestea lui Simbad Marinarul. Povestea am uitat-o și de-altfel nici n-am mai citit-o, dar îmi aduc aminte, ca de un eveniment capital, de intervenția lui Simbad în viața mea. Basmelor le dădusem pînă atunci puțină crezare și puțin interes. Straniul și fantasticul nu mă atrăgeau. Dar marinarul arab întruchipă subit pentru mine luminoasa noțiune a aventurii. L-am înțeles de îndată și prietenia mea cu dînsul fu totală. Nu era vorba de o povestire, întîlnisem un om care îmi revela lumea de dincolo de grădinile în care mă plimbam, dincolo de acest țărm asaltat de valuri, dincolo de acest golf cuprins de munți, dincolo de această zi a întîlnirii noastre. Realitatea aparentă, a cărei instabilitate mă îngrijorase atît, îmi păru din clipa aceea, firească. Mă liniștisem. Totul se limpezise. Un soi de încredere și, totodată, de exaltare mă cuprinse. Atunci am ieșit din letargie și am simțit nevoia *voinței*, ca încercare a puterii mele față de alții. Mă simțeam pus în posesia unei lumi noi, care se întinse în jurul puținelor mele amintiri de

copil. De atunci datez, dragă Simon, viața mea atentă. Pînă atunci trăisem sub prestigiul unor imagini, cu tendință de mutație în vagi simboluri.

După întîlnirea cu Simbad înțelesesem că a contempla nu era suficient, că a rămîne pe țărm pentru a privi valurile sau corăbiile pornind a mă apleca asupra oglinzilor de apă pentru a urmări goana norilor nu era totul. Simbad complecta noțiunea mea despre mare și din ziua aceea am iubit-o mai mult. În fața ei parcă totul era posibil și pe țărmurile sale parcă totul era mai frumos, chiar și oamenii.

Nu o poveste, nu o imagine, dar o ființă care, surîzătoare și liniștită, începu să organizeze jocuri noi. Jocuri, de culori, de lumini, umbre și forme, de întîmplări, mai tîrziu de idei. Dar jocuri și nu confuze visări. Era greu de urmărit, cîteodată obositor. Recădeam ușor în dezordine nativă, dar apele lenei nu mă purtau decît un timp.

Și totuși ea a fost pentru mine, de la început, singurul mijloc de a lua cunoștință de mine însumi. Această destindere a tuturor facultăților, care lasă lumea exterioară destul de prezentă și lumea memoriei suficient de luminată, menținînd spiritul într-un echilibru care este poate cea mai subtilă noțiune a fericirii, mi-a dat și cel mai intens sentiment de a fi.

A urmări viața pe căile intuiției nu este necesarmente cugetare, dar poate mai mult acea lene armonioasă, fără subiect în sine, de vis, care conține tot fără a preciza nimic, tot imensul irealizabil pe care-l purtăm în noi, și puținul realizabil, ca și mai puținul realizat. În momentele acelea noțiunea timpului dispare și clipa se amplifică, dînd prezentului în sine toată semnificația lui. Nici acțiune, nici speculația cugetării, dar adînca, fecunda împărtășire cu viața, în viața în sine. În acel prezent a cărui noțiune se confundă cu aceea a vieții, se realizează atunci unitatea noastră. Acest senti-

ment de unitate l-am avut prima oară, puțin timp după întîlnirea cu Simbad.

La capătul unui golf natural, pe plaja căruia erau trase bărci de pescari și se uscau năvoade, se ridica un mic cap stîncos încoronat de o pădure de leandri și pătruns de fiorduri minuscule prin care se furișa marea. Acolo mă jucam și jocul meu era să nu fac nimic. Rămîneam trîntit pe burtă ca să urmăresc năvala valurilor printre stînci, ori trîntit pe spate ca să privesc cerul prin ramurile de leandri, priveam ceasuri întregi o șopîrlă care se încălzea la soare sau, în zilele cînd apa era liniștită, o stea de mare peste care trecea cîteodată, ca o săgeată, un pește grăbit sau, ascultam vîntul trecînd prin ierburi uscate, sau nici măcar atît. Dar tot acolo mă gîndeam la Simbad! Și atunci încetam a mai privi și a mai auzi. Timpul, iarăși, năvălea în mine ca marea în fiordurile stîncoase, trezindu-mă cu mii de ecouri. Mă întorceam printre ceilalți fără a le povesti descoperirile mele și mai ales fără a mărturisi vreodată ceea ce nici nu puteam explica atunci și de abia ți-o spun astăzi, nostalgia mea, a lenei, care nu e poate altceva decît dorul paradisului pierdut pe care, fiecare din noi îl poartă întrucîtva în el. „Îți vei cîștiga hrana cu sudoarea frunții tale". Dar fruntea nu e făcută ca să asude, nici capul ca să se plece. De ce, oare, atunci această pedeapsă? De ce?

N-am izbutit, niciodată, în ceea ce mă privește să despart noțiunea de lucru de aceea de joc. Am trecut de la copilărie la maturitate schimbînd numai jocurile. Și cînd jocurile de idei, de forme, de culori, m-au făcut să resimt dorul înfăptuirilor, cînd am înțeles că frumusețea putea fi nu numai contemplată, dar și creată, m-am supus grelelor discipline precum un călugăr primește orînduirea monahală. Din lungile mele străduinți, din încercările răbdării n-am prețuit decît, întîi, dorința și, pe urmă, presimțirea realizării.

Conducătorii de caravane trec prin deșer-

turi de stînci și nisipuri pentru a duce la destinație mărfurile lor. În tot timpul mersului, ei visează la grădina cuprinsă între ziduri, care îi așteaptă. Nici tîlharii din drum nu îi sperie, nici mirajele nu-i opresc. Dar, odată întorși în casele lor, ei se lasă pradă lenei, care nu cunoaște timpul. Așa și eu. După tensiunea voinței într-o lungă sforțare spre un țel definit, urmează încîntătoarea întoarcere în pădurea de leandri. Și acolo, lenea mea se făcea luciditate. Memoria se limpezea ca o priveliște după ploaie. Și în lumea aceea irațională, neașteptate similitudini și înlănțuiri de idei, grupări, în aparență absurde, de imagini, ipoteze sau veleități mă duceau, printr-un straniu drum, spre noi dorinți de evadare. Căci a găsi ceea ce cauți e mai ușor decît a exprima ceea ce ai găsit.

O percepțiune își ia toată valoarea și se amplifică numai în cadrul memoriei. Mutația imaginilor realității în amintiri e ceea ce numim sensibilitate, inclusiv operația de selecționare și grupare a percepțiunilor. Din sinteza acestor percepțiuni se nasc formele și armoniile noi, adică arta. Sensibilitatea e calitatea însăși a memoriei noastre. Dar, cum ți-am mai spus-o, eu cred că zone întinse ale memoriei ne sunt date. În ele imaginile noi ca și experiențele personale din domeniul cugetării își iau locul, trăiesc, se amplifică sau rămîn nechemate, unele pentru totdeauna, altele pentru un timp. Dar toate sunt în acea climă unitară care se definește prin ceea ce numim noi personalitate.

În acea lume a memoriei, în care muzicalitatea și viziunea ajutate de celelalte simțuri, se polarizează în jurul unor teme majore, în funcția unor cadențe care creează un ritm interior, totul este solidar, inclusiv marea dezordine care înconjoară din toate părțile rarele insule asupra cărora, din timp în timp, se îndreaptă atenția noastră. Odată furtunile pasiunilor trecute, găsim răvășit ce a fost, nou și luminos ceea ce poate nici nu bănuiam. Dar

pasiunile provocate de chemările vieții nu îmbogățesc necesarmente, ele informîndu-ne, dimpotrivă, pe neașteptate, asupra unor posibilități de ale noastre, care riscă să zădărnicească plăpînda noastră organizare lăuntrică. Precum civilizațiile în decursul istoriei ne apar veșnic amenințate, așa și cu noi. Nimic nu e mai plăpînd decît armonia și corolarul ei: frumusețea, mereu contestată, mereu în pericol de a se întuneca. Omul are în el atîtea posibilități de distrugere și germenii morții sunt mereu în noi! . . .

Acum, cînd îți scriu, îmi aduc aminte de acele grădini din Isfahan, care, din cauza secării unui canal, se veștejeau într-o noapte. Pe urmă veneau vînturile de nisip care acopereau și florile și iarba. Unde fusese răcoare, miresme și șopot de ape, nu mai erau decît valuri de nisip din care singuri chiparoșii negri mai răsăreau, păstrînd în lăuntrica lor întunecime toată umbra fostelor alei.

Dar acum, mă întorc în pădurea mea de leandri să reiau firul vechilor visări. Multe deșerturi au fost trecute și multe insule cercetate. Iar cînd mă voi scula să pornesc din nou, poate că mă va aștepta pe plajă, ca altădată, Simbad Marinarul.

9 iunie 1955.

SCRISOAREA A III-A

Nu ți s-a întîmplat adesea, dragă Simon, ca să întrebuințezi, vorbind despre o pictură, termeni muzicali, discutînd o simfonie să încerci imagini vizuale, sau, comentînd un sonet, să evoci o statuie? Asta pentru că fiecare artă poartă în sine pe toate celelalte. Așa și cu amintirile! În fiecare din ele domină expresia unei arte anume, dar poezia atotcuprinzătoare a celorlalte mijloace de mărturisire ale armoniei concură, toate, la evocarea uneia din ele.

Din complexitatea memoriei se nasc bogățiile noastre. Purtăm în noi posibilitățile noastre, precum munții din Carrara poartă în ei viitoarele statui. Noi suntem o lume de posibilități din care hazardul, adică dezordinea externă, cheamă concretul. Din întîlnirea a două mari dezordini, cea externă, a naturii, și cea internă, a noastră, ne naștem mereu. În această devenire, în această continuă schimbare, noi căutăm a stabili legi, a codifica timpul, a preciza raporturi între incomensurabilități, a organiza spațiul, sunetul și culoarea; noi căutăm cu disperare permanențe în vîrtejul amețitor al alterărilor, ne închipuim o veșnicie care nu-și găsește loc în nici o ecuație și ne mîngîiem cu aparențele cadenței naturii care reface, mereu, aceleași forme, fără a ne da seama că și aceste repetiții au un termen și o degradare și că din florile care au răsărit la începutul luminii nu mai înflorește niciuna. Și cuvintele își schimbă, prin durată, înțelesul. Și sentimentele cele mai elementare s-au schimbat. Care femeie ar mai putea fi iubită ca frumoasa Elena? Cine mai are răbdarea lui Achile? Cine mai poate opri, prin rugăciuni, ca Sfînta Genevieva, armatele dușmane la porțile cetății? Și totuși, în toate aceste schimbări e ceva permanent și temeinic în contra tuturor aparențelor: o disperată nevoie de evadare din timp (care corespunde cu iluzia de a opri timpul în curgerea lui), pentru a realiza frumusețea, sub toate formele, a găsi adevărul, prin toate mijloacele, a căuta Divinitatea, pe toate căile. Căci omul a început să fie om cînd a început să caute toate acestea. În haosul inconsecvențelor istoriei, singură această opintire dă un sens tribulațiunilor și frămîntărilor noastre personale. Devenirea noastră, datorită acestui fapt, nu e o cădere în gol și memoria noastră nu este numai o noapte de instincte.

Noi creștem în întuneric și lene. Lumina nu face decît să descopere florile și fructele care au crescut sub licăririle telurice. Lumina aten-

ţiei este grădinarul care alege la urmă, smulge buruienile care cresc prin alei şi repară zidul limitelor noastre. Căci una din condiţiile de a fi este limitarea. Fără dînsa armonia nu este posibilă şi entitatea spirituală nu se realizează. Căci nu e vorba de a ne pierde în extaz. E vorba să lenevim conştient. Zarea mării şi a deşertului nu sunt decît trăsătura orizontală pe care vor porni construcţiile subtilelor noastre geometrii în veghele luciditătii. Dar viaţa însăşi, dezbrăcată de idei, viaţa în sine, în toate manifestările sale, chiar cele mai materiale, această trecere continuă prin noi a undelor lumii, o putem simţi în general, nu în comoţiile inteligenţei, dar în cele mai simple şi adesea mai banale întîmplări. În clipele acelea de destindere şi neatenţie, chiar de oboseală, neurmărind nici o idee, neevocînd nici o amintire, năvăleşte deodată în noi, pe neaşteptate, un sentiment asemuitor unei imense nostalgii, a unui dor în sine şi fără subiect anume care, în penumbra subconştientului ne face să atingem însuşi fenomenul vieţii.

Am sosit undeva, noaptea, într-o gară de ţară. Trebuiam să plec de acolo mai departe, pe jos, pentru a ajunge în zorii zilei într-un anumit loc. Bănuiam drumul în întuneric mai mult decît îl vedeam. Era străjuit de plopi răzleţi care glăsuiau. Luptam cu oboseala mea. Eram incapabil să gîndesc. Şi totuşi, niciodată n-am avut un sentiment mai puternic de a fi, de a fi în legătură şi în armonie, cu tot ceea ce mă înconjura şi pe care nu-l vedeam.

Am stat odată, copil fiind, într-un oraş pe care nu-l cunoşteam, într-o casă cu mobile strînse şi obloanele închise prin care se strecura cu greu lumina unei zile apăsătoare de vară, singur într-o cameră înaltă în care cîteva muşte bîzîiau. Auzeam carele şi trăsurile din stradă şi paşii care se pierdeau prin coridoare. Totul părea, în jurul meu, neprielnic şi neprietenos. Aşteptam ca cineva să mă elibereze. Eram izolat de toate obiceiurile mele. Dar această aş-

teptare, pe nesimțite, își pierdu nerăbdarea. Nu puteam adormi. Încercam în van să-mi aduc aminte. Și totuși cînd sosi ora să plec, am simțit că ceva neobișnuit de însemnat se întîmplase, ceva ce nu puteam formula.

Amintirea acestei zile își luă toată semnificația de abia atunci cînd, în celula închisoarei, simțeam deodată, în dauna tuturor solicitărilor morții, această senzație de a fi dezbrăcat de fasturile speranței și de orgoliul gîndirii.

Cînd, în unele nopți de nesomn, auzeam în depărtări trenurile fluierînd, simțeam prea bine că adevăraților călători nu erau cei care dormeau în vagoane, dar noi nemișcații, care ne afundam mereu în ceață crescîndă a unui necunoscut, aton și opac. Nici gări, nici porturi. Nici o mireasmă adusă de vînt a vreunei insule, doar cadența goală a zilelor goale.

Îmi povestise odată căpitanul Marcu despre o călătorie făcută de dînsul în ceață timp de trei săptămîni, fără să fi văzut silueta unei coaste sau luminile unui oraș. Din timp în timp numai chemarea unei sirene sau radiograma unui far, care îi dădea punctul. Așa făceam și eu: stabileam punctul. În plină mare sau prin arhipelaguri, aproape de coaste stîncoase sau de golfuri liniștite simțeam tot ceea ce nu vedeam, auzeam tot ceea ce uitasem și găseam dezlegate probleme care nu-mi aminteam a le fi pus vreodată. Pe cînd prietenul meu, căpitanul de cursă lungă, urmărea pe hartă situația navei sale față de coasta bine desenată, eu, în drumul meu, cream, tot înaintînd, lumea călătoriei mele și, implicit, posibilitățile de naufragiu. Mă găseam încetul cu încetul. Dintr-o călătorie nu te întorci niciodată același. Chiar lucrurile pe care le regăsești, în timpul absenței s-au schimbat, s-au desolidarizat de tine, au intrat în orbita altor priviri și altor obiceiuri. Și amintirile s-au schimbat în vecinătatea și sub influența altora mai noi. Sunt unele ființe sau lucruri care rămîn depășite și vor reapare mult mai tîrziu, după ce vor fi poposit poate, uitate undeva, în

memorie. Multe îmi păreau astfel depășite cu mult și, cînd le-am regăsit, nu m-au recunoscut. În drumul acela fără țel, în care noțiunea timpului dispăruse, neurmărind nimic altceva decît de a trăi într-un prezent absurd și monoton, această sforțare însăși de afirmare în neant (adică de a face punctul) această afirmare nu a inteligenței, nu a cugetării, dar a instinctelor care refuzau moartea, ca pe un port nedorit, m-au făcut, nu să înțeleg, dar să simt fenomenul vieții în sine, tocmai atunci cînd el risca să nu mai mă includă în el. În momentele acelea și lumea memoriei era depășită. Dincolo de negură dibuiam nu amintiri, dar posibilități și instincte veleitare. În jurul hotărîrii de a fi, spiritul se restrîngea, se concentra și se unifica. Și trupul, în acele momente, se simte mai mult în toată complexitatea lui. El apasă asupra prezentului cu toată povara durerilor sale. Dar tot atunci și poate numai atunci aveam un soi de intuiție generală despre mine; realizam, prin aparenta absență a tuturor celorlalte lucruri, prin golul creat în jurul eului, posibilul din mine. Pe urmă, recădeam istovit în somn pentru a mă trezi iar în lumea memoriei.

Suferisem, ca om liber, de a fi fost un călător grăbit. Acum eram liniștit. Nu mai era nici o grabă. Unde mă oprisem o clipă, poposeam acum zile întregi. Pe unde trecusem în pripă, acum trăiam. Călătoream fără grija sosirii.

Cîteodată schimbam premisele mele și trăiam alte vieți. Fiind copil, și chiar mai tîrziu, șezînd la fereastra vagonului, priveam cum se desfășurau priveliști pe care, din timp în timp, schițam destine. Alpii sau lacurile italiene, văile Moldovei sau Carpații, Lombardia sau Pădurea Neagră, orașe mărețe, mici localități sau locuințe răzlețe, pierdute în natură, îmi propuneau teme de vieți imaginare. Mă îmbătam de irealitate. Dar acum, în fața ferestrei nu treceau piesaje, dar ceruri, ușoare ceruri de primăvară, ceruri adînci de vară sau de toamnă

și, pe urmă, ceruri de zăpadă. Începeau ninsorile. Tu nu știi cum ninge pe o închisoare. Varul zidurilor celulei albește atunci și mai mult. Și fețele și mîinile albesc, privirile și vocile se sting. Și nepăsarea atunci începe să-ți dea tîrcoale. Nepăsarea față de tot și, în primul rînd, față de tine. Fulgii cădeau încet. Mai încet cădeam noi și zidurile care ne cuprindeau. Ne desolidarizam de toate. Nepăsarea ne disloca încet, metodic, ca un ceasornicar. Umbra de atenție care mai era în noi ne făcea să privim la propria noastră desființare. De ce oare aveam un nume? Cuvintele se goleau de înțelesul lor ca niște clepsidre și noi de propria noastră ființă. Cădeam mereu.

Dar într-o noapte începu să plouă. Viața! Ploaia melodioasă, jucînd pe geamuri, pe acoperișul vagonului. Călătoream din nou. Părăsisem iar, pentru un timp, orașul grădinilor frumoase. Ploaia începuse odată cu întunericul, odată cu somnul. Între cadența armonioasă a vagonului și melodica virtuozitate a ploii, treceam prin noaptea sonoră. Simțeam în letargia semiconștiinței adîncimea pădurilor, auzeam podurile sunînd sub noi și ecoul tunelurilor, larma gărilor și pacea cîmpiilor. Luptam împotriva somnului pentru a mă bucura mai bine de acea destindere care se produce în noi cînd ne părăsim obiceiurile; cînd la începutul unui drum nu suntem decît așteptare și dorințe, cînd totul redevine nou, cînd ne dăm seama că a început aventura. Încotro mergem? Spre care noi descoperiri mă ducea oare legănatul vagonului? Oboseala, însă, îmi închise ochii. Trezindu-mă la o oprire a trenului, am auzit deodată un alt grai și, mai ales, alt sunet de voci. Am recunoscut limba pe care o vorbeam cu tatăl meu. În familia mea poliglotă, obișnuit de la început a vorbi mai multe limbi, găsisem naturală acea diversitate de exprimări. Întrebuințîndu-se toate în același cadru intim, nu le dădusem pînă atunci o semnificație deosebită. Dar acea limbă pe care o vorbeam numai cu

tata, o auzeam acum rostită în noapte de necunoscuți. Ea luă subit, pentru mine, un înțeles geografic. Îmi păruse, pînă atunci, a fi o singularizare și o legătură directă, intimă între tatăl meu și mine. Printre toți ceilalți din casă numai noi o întrebuințam, și nu mereu, dar din cînd în cînd, atunci cînd tatăl meu îmi vorbea mai de aproape. Era limba în care începusem să citesc. Și acum, deodată, într-o gară o vorbea toată lumea. Oricine!

A doua zi, cînd am ridicat perdeaua, o lumină vie mă orbi dintîi. La picioarele unui deal, în spatele căruia se ridica un nor foarte alb într-un cer de o adîncime neobișnuită, era așezată o casă albă înconjurată de pomi. Într-un cîmp, un om îmbrăcat în haine albe ținea coarnele unui plug tras de doi boi albi și ei. Un drum șerpuia pe coasta dealului spre norul care se ridica. Într-o gară mică, unde găini se plimbau sub vagoane, am auzit pentru prima oară scîrțîitul cumpenei unui puț și concertul broaștelor dintr-o baltă acoperită de stuf. Pe șosele aproape pustii, vîrtejuri de praf înaintau grăbite. Printre coline se adînceau văi albastre, la capătul cărora grupuri de plopi aruncau umbre scurte ca niște sublinieri cu creionul. Și turmele și satele erau la fel apăsate de cerul prea înalt. Între dealuri și nori exista o tainică înțelegere de forme. Și unii și alții păreau la fel de trecători în lenta lor unduire. Timpul încetinise sub imperativul luminii. Aerul mirosea a fum și a praf.

Spre seară, am coborît într-o gară gălăgioasă, la ieșirea căreia ne aștepta o trăsură. Călătoria continua. Acum pătrundeam de abia în acel peisaj privit toată ziua din fereastra vagonului. Drumul de țară șerpuia, în curbe leneșe, de-a lungul dealurilor mereu văzute. Pentru a intra și ei în armonia generală a asfințitului, caii înaintau fără nici o grabă. Totul era ondulatoriu în această priveliște lipsită de linii drepte și de întreruperi în curbele colinelor, ale norilor,

apelor sau drumurilor. Mă simțeam înconjurat și prins de acest peisaj deopotrivă de vast și de intim. N-a fost o revelație ca întîlnirea cu marea, dar o lentă și insinuantă pătrundere în mine, care avea să influențeze hotărîtor noțiunea mea de spațiu și timp. Dar șezînd în trăsură, între părinții mei, nu simțeam decît un lucru, că toate acestea îmi conveneau. Îmi convenea această monotonă variațiune a acelorași teme, această neîngrădire a privirii care luneca în plină libertate spre zare.

Cu toate că mă simțeam luat de somn, aș fi dorit ca această călătorie să mai dureze. La intrarea primului sat, trăsura sui un povîrniș, după ce cotise spre o poartă în spatele căreia o alee de salcîmi ducea la o casă mare și destul de joasă. Acolo aștepta familia, așezată pe trepte, sub o boltă, ca pe gradenii unui teatru antic. Așa era obiceiul de a primi pe noii veniți și, în această circumstanță, noul venit eram eu. Bunicii, verii și mătușele nu mă văzuseră încă. Pînă la capătul scării am trecut prin brațele tuturora, copleșit de sărutări și uluit de atîtea voci și fețe noi. O femeie înaltă și imperativă mă salvă din acest entuziasm sentimental, ducîndu-mă într-o cameră care fu ultima descoperire și ca terminusul călătoriei. Ea nu semăna cu încăperile bogat mobilate, din monumentala casă pe care o locuiam la Viena. Pe jos și pe zidurile văruite erau scoarțe viu colorate. O lampă de gaz arunca cercuri de lumină pe tavan. Camera mirosea a gutui și a mere.

Privind a doua zi de dimineață prin ferestre, am revăzut curba întinsă a dealurilor care desenau zarea dar, deodată, aceasta o vedeam întreruptă prin masiva verticalitate a cîtorva plopi care se ridicau în jurul unei fîntîni. După acea constatare, am pornit la descoperirea casei. Femeia înaltă, cu vocea aspră, care mă ocrotise la sosire, luîndu-mă de mînă mă duse într-un salon care se termina în hemiciclu și

ale cărui uși se deschideau pe un balcon de unde se vedea grădina coborînd spre un iaz. Dincolo de el se întindea satul, din care pornea un drum ce trasa o linie dreaptă și albă printr-un șes pe care păsteau turme. Ceea ce era neobișnuit însă pentru mine, erau glasurile din acea casă care exprimau o puternică veselie. Afară de bunicii mei, amîndoi foarte bătrîni, toți ceilalți îmi păreau a fi de vîrsta părinților mei și erau de o vioiciune și o libertate în felul lor de a fi care contrasta cu atmosfera mai liniștită și întrucîtva solemnă pe care o impusese mama vieții noastre familiale. Bunicul, cu aspectul lui de patriarh, cu privirea lui despotică și demonul său polemizator provoca discuții vehemente care se terminau întotdeauna prin rîsete și glume. Pe lîngă el, bunica, cam surdă, era ca o lampă stinsă. Aceea care guverna casa era mătușa cu vocea aspră și vocabularul pitoresc. Marea și constanta ei preocupare era de a îngriji și bucura pe ceilalți.

Bunicul meu mă luă într-o zi la plimbare. Urmînd o alee de tei care hotărnicea parcul spre vie, am ajuns la un loc de unde privirea cuprindea toată zarea. Acolo era o bancă singuratecă pe care bunicul meu se așeză și, luîndu-mă pe genunchii lui, începu să-mi povestească semnificația peisajului: calea care ducea spre Hîrlău și Cotnari, aceea în care se afunda calea ferată spre Dorohoi, acolo, în șes, Cucutenii cu biserica lui circulară și, dincolo de marele deal din fața noastră, Iașul, care nu se vedea. Sculîndu-se deodată și ridicîndu-mă în sus, parcă aș fi putut privi dincolo de zare, arătînd spre răsărit, îmi spuse: „într-acolo e Stînca, Hermeziu, Prutul... hotarul". Pe urmă o luarăm pînă în creasta dealului, de unde, în acea dimineață limpede de vară, se deslușea silueta Ceahlăului.

În casa aceea de la Hoisești, atît de luminoasă, am avut totuși prima mea mare spaimă.

Într-o după masă, cînd mai toți se retrăseseră în camerele lor, rămăsesem singur într-un salonaș prin ale cărui ferestre deschise se auzea foșnetul plopilor și glasul fîntînii. Mama cînta la pian. Eram așezat pe un divan în spatele ei. Am adormit, probabil, și visul meu, pe nesimțite, continua realitatea. Deodată mama se opri din cîntat și se întoarse spre mine. Dar în locul frumosului ei obraz, sub părul bogat și negru, două orbite pline de noapte mă priveau, pe cînd gura fără buze și fața fără obraz rînjea cu toți dinții descoperiți. M-am trezit țipînd. Speriată, mama care într-adevăr încetase de a cînta și se apropiase de fereastră, mă luă în brațe pentru a mă liniști. Strigasem atît de tare încît toți ieșiră din camerele lor, crezînd că mi se întîmplase cine știe ce. Așa și fusese. Visul acela m-a urmărit ani mulți de-a rîndul. A fost prima mea viziune a morții, cu atît mai grea de suportat cu cît parodiase însăși înfățișarea mamei, parcă ar fi venit să-mi amenințe încrederea în cel mai vital adăpost al meu. Mult timp după aceea nu mai cutezam a o privi pe mama cîntînd la pian și însuși auzul gamelor mă făcea să mă cutremur.

Cînd m-am întors în orașul meu natal, cînd am privit din nou spectacolul anotimpurilor de pe terasele Belvederului mi-a fost greu, la început, ca să reintru în făgașul vechilor obiceiuri. După descoperirea mării, cunoscusem vasta și luminoasa nostalgie a Moldovei. Dar severa ordine a străzilor și măreața armonie a piețelor și grădinilor orașului împărătesc, cu înfățișarea lui de imobilitate și permanență, confirmată mereu de cupole, fîntîni și mai ales de turnul Catedralei care se ridica peste toate ca o stîncă găurită de furtunile vremurilor, mă cuprinseră iar. Acolo mi se părea că eram la adăpost. Această ierarhie de forme dădea vieții o liniște pe care o resimțeam și eu. Mă întreb cîteodată dacă n-am devenit arhitect fiindcă am trăit acolo primii zece ani ai vieții mele, fiindcă m-am jucat în cadrul nemiloasei sime-

trii a grădinii Belvederului, fiindcă am privit ore întregi cascadele și havuzurile marilor fîntîni populate de alegorii, fiindcă am văzut lumina schimbătoare a zilelor pe domurile de aramă, pe colonadele palatelor și marmora statuilor, fiindcă cunoscusem farmecul marilor perspective ale străzilor monotone, fiindcă simțisem în mod obscur continua acțiune a acestei armonii spațiale asupra timpului, fiindcă învățasem acolo a pretinde cadrului vieții ordinea și armonia, fiindcă observasem asupra mea acțiunea lucrurilor înfăptuite de lunga răbdare a unei civilizații care afirma mereu, prin toate formele și toate mijloacele, expresia însăși a demnității umane. Și dacă unele din aceste lucruri le-am înțeles pe deplin mult în urmă, totuși le-am învățat atunci, în epoca aceea cînd memoria mea le lua în stăpînire.

Parisul, și pe urmă Roma, n-au făcut decît să amplifice și să precizeze premisele temelor cunoscute atunci. Versailles și grădina vaticană deveneau astfel pentru mine o transpunere a parcurilor — jocurilor mele de odinioară.

Dacă am resimțit în Moldova o adevărată beție a spațiului, n-am putut uita niciodată expresia hotărîtă și organizată a tematicii occidentale care limitează pentru a preciza și a adînci.

Poezia Moldovei, ca și aceea a mării, au fost în tot cursul vieții mele izvoare darnice care s-au răspîndit în memoria mea, creînd o climă aparte a vieții mele lăuntrice. Dar disciplina legilor estetice occidentale mi-a făurit idealul precizînd sensul năzuințelor mele, dîndu-mi totodată o coeziune și o unitate spirituală care face ca să iubesc astăzi cu o egală pasiune ceea ce iubisem ca copil.

N-am pierdut în drum iluzii și n-am părăsit nici primele visuri. De aceea îți spuneam c-am fost și am rămas un om fericit.

26 iunie 1955

SCRISOAREA A IV-A

Cînd mă gîndesc, dragă Simon, la trecutul meu, și la contrastul diferitelor epoci care-l compun, am impresia a mă găsi în fața operei unui eseist care încearcă teze contradictorii. Fiecare din acele epoci s-a terminat prin rupturi adînci și adesea extrem de dureroase, căci aceea care începea mă silea să reiau din temelie construcția șubredului edificiu pe care de abia îl începusem în cea care se sfîrșise. Ca unul care a scăpat dintr-un naufragiu și își orînduiește viața cu puținele obiecte care i-au rămas, mă străduiam și eu să leg trecutul care se depărta amețitor de repede cu prezentul nou ce mi se înfățișa.

În timpul anilor copilăriei trăiți la Viena și despre care ți-am scris, nu mă atinseseră prea mult nepotrivirile realității. A fost o lungă inhibiție a armoniei. Cu stabilirea familiei mele la Montreux, pe malurile lacului Leman, totul se schimbă. O tăcută dușmănie se țesu în jurul meu. Dușmănia lucrurilor și a oamenilor. Cel puțin așa mi se păru. Nu mă puteam obișnui, în primul rînd, cu acea priveliște strident colorată, din acel orășel de hoteluri, înșirate de-a lungul lacului, cu pretențiile lor de palate, nu mă puteam obișnui cu acei munți acoperiți de ghețari și cu oamenii de acolo, care nu purtau în privirile lor nostalgia darnică a unei zări deschise. Locuiam un apartament într-o vilă cu acoperișul ascuțit ca și fizionomia proprietăresei, o nemiloasă fată bătrînă care ne ura, fiindcă nu eram calviniști. Această locuință se găsea pe drumul care ducea la cimitir. Convoaiele funebre treceau des prin fața tristei noastre vile. Din ferestrele tuturor camerelor se vedea lacul, cînd prea albastru, cînd de un cenușiu spălăcit. Soarele se culca foarte devreme în spatele munților astfel că lumina asfințitului nu ne atingea niciodată. Afară de chiparoșii neobișnuit de mari ai cimitirului, copacii erau rari. Printre vile coborau spre lac vii în terase care

produceau un vin acru. Peste tot nu se vedeau decît munți și pe fiecare munte se urca, pufăind zgomotos, cîte un tren pentru a căra, spre peisaje reputate sublime, turiști din toate colțurile lumii. Încolo, cîte un sanatoriu mai izolat își întindea balcoanele spre lumină. Am urît din prima clipă aceste priveliști denaturate. Ele aveau pentru mine irealitatea unui vis urît. Nu m-am putut împrieteni nici cu casa mahmură a cărei mobilă era decolorată ca și peisajul din zilele de ploaie. Și părinții mei se schimbaseră. Mama nu se mai îmbrăca seara în rochii frumoase pentru a porni la baluri, iar tatăl meu rămăsese în țară și ne scria rar. Nu mai erau flori în vasele salonului, nici cărți legate în biblioteci. Toate erau fumurii și cernite ca și hainele domnișoarei Vincent, proprietara. Era firesc ca prin fața unei astfel de case să treacă mereu înmormîntări.

Într-o zi sosi acolo un student trimis de tatăl meu ca să-mi fie preceptor. Trebuia ca, în primăvara anului viitor, să trec examenul claselor primare. Părinții mei credeau, cu drept cuvînt, că sosise momentul de a mă supune unei discipline mai sistematice. Domnul Mîrza nu surîdea niciodată. În dimineața în care-l găsisem în salon, printre mobilele domnișoarei Vincent, mi-am dat seama din prima vedere că mă găseam în fața unui inamic. El avea un obraz măsliniu care părea veșnic asudat, un păr foarte negru nepieptănat, mîini grăsulii și umede, un trup îndesat ale cărui membre aveau încheieturi foarte groase. Privirea lui apăsătoare de atenție era plină de noapte. Îmi pusese cîteva scurte întrebări, după metoda judecătorilor de instrucție, cînd aceștia identifică un delincvent. După aceea, fără nici o introducere, domnul Mîrza îmi făcu un succint rechizitoriu asupra mediului aristocratic în care trăiam, asupra trecutului criminal al boierimii și asupra răspunderilor istorice care apăsau asupra familiei din care mă trăgeam. El îmi explică cu o voce egală, fără tresăriri ori gesturi,

că făceam parte dintr-o categorie detestată de popor și că trăiam de pe urma muncii altora, fără nici un drept, că eram coborîtorul unui neam străin care uzurpase cinstea de-a se socoti român. În fața acestui atac masiv mi-am organizat apărarea. Mintea mea nu se găsise, pînă atunci, în fața atîtor probleme. Am fost atent, dar pasiv în aparență. Deoarece părinții mei nu ridicaseră niciodată nici una din problemele puse de domnul Mîrza în fața mea, am luat hotărîrea să nu le pun asupra acestor lucruri nici o întrebare. Dar expunerea domnului Mîrza nu mă convinsese. Știam numai atît: că între el și mine se găsea o prăpastie pe care el, în orice caz, n-avea s-o treacă. Din vorbele sale, dintru început am înțeles un lucru: că viața înseamnă dușmănie și luptă. Nu prea înțelegeam de ce eram un dușman al poporului: ce înseamnă o răspundere istorică, ce era un aristocrat. În casa noastră nu văzusem agățate pe ziduri portrete de familie, nici arbore genealogice. Cînd, la Viena, camarazii mei de joacă îmi proslăveau antecedentele lor glorioase și istorice, nu-i înțelegeam. Acum aflam deodată că făceam parte din aceeași tagmă, cu toate că eram dintr-o altă țară decît a lor. Dar ceea ce simțisem adînc, în urma monologului introductiv al domnului Mîrza, era faptul că făceam parte dintr-o categorie de oameni urîți de o altă categorie de oameni. În urma vorbelor acestui străin, m-am simțit deodată solidar cu acuzații. Neavînd însă, chiar de pe atunci, nici un spirit de corp, neputînd să mă hotărăsc a lua drept bune învinuirile noului meu preceptor, nici să cred totuși că ceea ce se spunea era în întregime fără temei, simțind în mod obscur că adevărul trebuia să fie, nu mai puțin tragic, dar altul, am luat hotărîrea, în fața acestor probleme, care depășeau cu mult mintea mea de copil, să mă retrag în cortul meu cu arma la picior.

În fața acestor date neprielnice a vieții mele de atunci și a obstacolelor care se iviseră

în dorința mea de frumusețe și în aptitudinile mele de contemplație, în fața tuturor acestor amenințări care tulburau liniștea mea, lăuntrică, am simțit deodată izolarea mea, Pînă atunci mă izolasem într-o senzuală nedeterminare a tot ce-mi oferise viața. Nu simțisem de nicăieri vreo opoziție. Treceam prin toate și toate prin mine ca apele genezei. Și deodată mă simțeam înconjurat de o duritate minerală, duritatea colțoasă a oamenilor, a ideilor, a sentimentelor. Mă simțeam amenințat în însuși sensul vieții mele. Știam, totuși, că acest sens, pe care nu-l puteam formula, dar pe care îl simțeam în faptul de a fi, nu putea fi oprit. Dar am mai înțeles atunci că a fi sau, mai bine zis, a deveni, nu înseamnă întotdeauna a plăcea altora. Deci lupta și dușmănia altora. Supunîndu-mă acestei fatalități nou constatate m-am apucat de învățătură în atmosfera de tutun și de nespălare a domnului Mîrza.

Cînd am avut prilejul, mai tîrziu, să parcurg pe îndelete lumea amintirilor, mi-am dat seama că pe domnul Mîrza l-am întîlnit mereu, îmbrăcat în diferite haine sau uniforme. El trăia sub înfățișarea acelui camarad de școală militară care mă insulta cu vocea lui groasă, învinuindu-mă că au intrat nemții în București; el era acel căpitan care-mi explica pe un ton hain că singurul mijloc pentru a spăla rușinea de a fi boier era să mor cît mai curînd în tranșee, el era acel viitor șef de partid care, sub grindina gloanțelor nu înceta a face glume pe seama numelui pe care îl purtam; pe dînsul îl întîlnisem sub aspectul multiplu al gazetarilor, sau scriitorilor demagogi, de dînsul eram să mă lovesc la toate cotiturile carierei mele, el era funcționarul mahmur din dosul ghișeelor care îți refuza ceea ce ți se cuvenea, el era vameșul care-ți punea întrebări usturătoare cînd te întorceai în țară, tot el era acela care mă păzea pe coridoarele închisorii, și rînjea de mulțumire văzîndu-mă pierind. Dar cred că a

fost bine așa. Prin opozițiile pe care le întîlnim ne limităm și limitîndu-ne ne adîncim; cercetînd, ne cercetăm. *„Ove nocent — docent"*. E însăși deviza Cantacuzinilor și totodată, poate fără vrerea lui, principiul pedagogic al domnului Mîrza. Falsificînd istoria, religia și morala m-a obligat să cuget în stare de opoziție asupra istoriei, religiei și moralei, chiar de atunci. De atunci datează neconformismul meu care mi-a prilejuit necesara libertate de spirit pentru a cugeta, dezlegat de mentalitatea de castă, de rasă, de religie sau de națiune. Nu cred decît în cazuri particulare. *„Je hais la gloire et les phrases nationales"*, vorba lui J. Laforgue. Nu sunt român fiindcă m-am născut român, dar fiindcă, fiind încă copil, am ales în deplină libertate România ca o temă de cugetare, de evlavie și de dragoste. Această România e cu totul altceva decît aceea care există și mai ales, decît cea de azi. Descoperind foarte vremelnic că nicăieri umbrele copacilor nu erau mai albastre, în lumina de septembrie, decît în Moldova, că perspectivele zidurilor și turlelor Iașilor corespundeau cu o anumită armonie pe care n-am găsit-o într-altă parte, că omenia românească, cînd nu e întunecată de o falsă educație, dă peisajului românesc și vieții pe care o cuprinde, o noblețe neîntîlnită aiurea; că limba românească e un mod de expresie plin de posibilități nebănuite și inteligența artistă a românului un potențial imens de viitoare înfăptuiri în domeniul frumosului, considerînd toate acestea m-am simțit român, dar numai pentru acestea. Țară de mare farmec și de puține virtuți, în care se găsesc cîteodată eroi, dar nu sfinți, nici filosofi; în care lumea moare ușor fără a ști să trăiască; gîndește pripit fiind anarhică pentru tot ceea ce o depășește și conservatoare pentru ceea ce e dominat de ea, terfelindu-și tradițiile și ironizîndu-și credința exagerată în critici ca și în admirații, nesigură în mersul ei lipsit de ideal și de cugetare: ROMÂNIA.

Dar această Românie acum o descopeream încetul cu încetul. Puținul pe care-l văzusem în călătoria mea din Moldova îmi părea confirmat prin cărțile mele de școală. Afinitățile mele pentru ea se dezvoltau. Simțeam că acolo era o legătură adîncă între om și natură, că erau spațiile întinse netulburate de șosele, păduri adînci și munți fără trenuri pufăinde. Cunoașterea României devenise repede un teren de împăcare între domnul Mîrza și mine. El era dealtfel un pedagog iscusit. Mă făcuse să iubesc aritmetica și caligrafia. Ceea ce iarăși aveam în comun era marea noastră antipatie pentru toate cîte ne înconjurau. Făcuserăm o alianță împotriva domnișoarei Vincent. Înainte de a ieși la plimbare, domnul Mîrza inspecta strada din fereastra lui și dacă vreo înmormîntare calvină era la orizont, nu pleca cu mine decît după ce trecuse. Îmi citea din cronicari și din Coșbuc.

Tot atunci se puseră pentru mine primele probleme religioase. Nefiind nici o biserică ortodoxă în împrejurimi, mama îmi citea în fiecare duminică dimineața din Evanghelie. După ce închidea cartea, îmi spunea de fiecare dată: gîndește-te bine la ceea ce ai auzit și pe urmă, dacă crezi că e nevoie, îmi vei pune întrebări. Văzînd că nu puneam întrebări, mă făcea să povestesc ceea ce îmi cetise și constatînd că fusesem atent, se mulțumea cu atenția. Cred că a avut dreptate. Ce să explici! Aceste texte pătrund în noi și încetul cu încetul își fac drumul, iar cei care nu le primesc n-au ce să înțeleagă. Sunt însă recunoscător mamei mele că nu m-a obligat să fiu creștin prin tradiție. Mi-a cetit și pe urmă m-a lăsat să caut. Și de atunci caut. Am făcut ocoluri mari și am revenit la credință pe căile artei, precum pe căile artei am înțeles și iubit mai bine România. Și am devenit român și creștin la fel prin liberă opțiune. După teoriile domnului Mîrza aveam o ereditate împovărată de străbune păcate. Această povară însă eu n-am simțit-o și tradiția am venerat-o la ceilalți. Din copilăria mea am

fost liber și n-am făcut-o din tradiție, dar din liberă și critică consimțire. Acest simț al libertății l-am cultivat în mine dintru început. Singularizîndu-mă, mă liberam. Astfel, am descoperit încetul cu încetul că libertatea, acest cuvînt mereu întrebuințat și niciodată definit, era însăși viața sau, cel puțin viața superioară a spiritului care este singura demnitate reală a vieții și singura justificare a existenței umanității.

„Cerul este deasupra noastră, dar spiritul nostru este pe deasupra cerului", spunea Leonardo da Vinci. Toți oamenii au un suflet, mai puțini însă un spirit. Și între cei care n-au decît suflet și cei care sunt cuprinși de spirit, de duh cum spun vechii noștri cărturari, e marea luptă, veșnica dramă fără dezlegare. Pe căile artei îți spuneam că arta este o formă a adevărului, liberată de cunoașterea pozitivă a lucrurilor, precum și spiritualitatea e cunoașterea vieții în sine, liberată de știința pozitivă. Deci arta și ea, în primul rînd, e libertate.

Dar în vremea despre care îți povestesc, eram încă departe de căile artei. Ascultam, priveam și încercam a judeca. Spiritul critic, acest vechi aliat al libertății, se trezește greu. Să nu primești moștenirea dar să alegi calea. A moșteni e comod iar tradiția te leagănă și te adoarme. Am vrut întotdeauna să am obiceiurile mele absolut personale. M-am ferit să suprapun urmele pașilor mei altor urme. Nu vorbesc, bineînțeles, de tradițiile manuale ale tehnicilor artei nici de poezia trecutului cu vechile datini, dar de rutina măruntă a gîndirii, de adevărurile uzate, de cumințenia mucalită, de zicătoarele bătrînești și de toate rechizitele mediocrității. M-am temut și m-am ferit de cei mulți, de ceea ce plăcea celor mulți, căci cei mulți nu sunt niciodată liberi. Omul nu e uman decît singur; mulțimea nu gîndește, ea nu e decît un fluviu de instincte. În contact și în luptă cu acea mulțime am adîncit mai bine rostul vieții monahale. Dar și frumusețea te izolea-

ză, căci ea provoacă întotdeauna o liberare. Și în căutarea ei m-am liberat mereu în cursul devenirii mele. Căci unul din privilegiile libertății e de a alege. Dar a alege înseamnă a te angaja și cu cît te angajezi mai mult cu atît libertatea e mai anevoioasă și mai eroică și cu cît e mai eroică, e mai totală. Ultima etapă e să te liberezi de tine însuți. De cîte ori nu ești propriul tău sclav chiar în clipa cînd te crezi pe culmi. Căci singularizare nu trebuie să însemne neparticipare și izolarea într-un turn de fildeș. Deci nu izolare, dar înălțare, căci cerul este deasupra noastră, dar spiritul nostru e pe deasupra cerului.

Dar e tare tîrziu, dragă Simon. Am auzit cocoșii cîntînd pentru a doua oară. Ora renegărilor și a apostaziilor se apropie, și, cînd sunt singur, mă feresc să fiu treaz atunci. În cetățile deșertului portarii de pe turnurile de veghe în curînd vor vesti dimineața și vigiile vor surprinde pe mare clipa în care zarea se desprinde de noapte; la Roma, cupola Sfîntului Petru va începe să pălească în lumina verzuie a zorilor, clopotnițele catedralei din Chartres vor dibui venirea zilei noi, mult înainte de trezirea orașului îngenunchiat la picioarele sale, peste nisipurile Samanului va trece un vînt rece care va neliniști tăcutele lăcuste, la Isfahan vor începe să pornească caravanele, pescarii din Koweit vor pleca spre larg în căutarea mărgăritarelor, între muntele Nebo și Hebron în curînd se vor auzi clopotele Ierusalimului, pe cînd parfumul trandafirilor din Ierico va neliniști monahii din mănăstirile de pe malurile Iordanului, turmele vor sui poalele Ceahlăului, iar îngerul de piatră de la Reims va privi, încă o dată, nerăbdător, peste munți și ape, să vază dacă se ridică iarăși crucea pe bolta Sfintei Sofii.

Aș fi vrut acum să umblu lîngă tine undeva, pe un drum, în Moldova, ascultînd glasul plopilor, în noapte, așa cum făceam odată, ținînd caii noștri obosiți de căpăstru, așteptînd

cu nerăbdare darul unui nou peisaj, în drum spre cine știe ce bătălie. Ți-aduci aminte de sfîrșitul nopții într-un mare codru de brazi? Unde stă scris că „Noaptea noapte învață". Ce o fi însemnînd această obscură cugetare? Noaptea învață multe. Mult mai multe decît ziua.

Noapte bună.

19 august 1955.

SCRISOAREA A V-A

Dragă Simon,

În ultimele mele scrisori mereu ți-am povestit despre grădinile copilăriei, dar nu și despre căile care duceau spre ele. Memoria mea își impusese temele sale luminoase, lăsînd în umbră ceea ce privisem mai puțin, dar pe care le simțisem poate mai adînc.

Strada pe care se găsea locuința noastră era liniștită. Ea dădea însă într-un bulevard zgomotos cu o circulație ametitoare. Ca să ajungem la grădina Belvederului eram nevoiți, mama mea și cu mine, ca să înfruntăm acea larmă a oamenilor și a vehicolelor. Odată trecuți pe portalul intrării în parc, zgomotul dintr-o dată se depărta și marea liniște a spațiului armonios impunea tăcere. Dar drumul prin această stradă mă tulbura de fiecare dată. Aveam impresia că oamenii sunt altfel pe stradă decît în case. Altfel erau privirile lor, fețele lor, mișcările lor. Într-o casă ești cu alții, ești cu lucruri care-ți aparțin, care au rostul lor, istoria lor, tainele și eficiența lor. Dar pe stradă ești singur și străin de toate, singur și grăbit, parcă ai fugi de tine sau de ceva care te urmărește, fiind totuși în tine. Strada îmi apăru atunci și de atunci ca ceva deosebit de tragic. E prima impresie de tragic pe care am resimțit-o. Pe stradă mă simțeam altul; tulburat, vulnerabil. Ce însemnau mai toți oamenii aceștia, care se sfiau parcă să se privească?

Dar unii totuși te priveau și neașteptata lor uitătură te deschidea ca și cum ar fi vrut să ieie ceva din tine. Și cine erau oare acele stranii ființe în zdrențe care întindeau mîinile lor deschise către trecători? Pe stradă lumea o găseam urîtă, grăbită și înspăimîntată. Toți păreau a urmări ceva, fiecare altceva, ceva sau altceva pe care eu nu-l puteam surprinde. Și toți erau îmbrăcați în haine întunecoase de trista culoare a zidurilor înseși. Strada mă istovea, mă urmărea în somn. Cînd mă întorceam acasă, aveam nevoie de un timp ca să mă liniștesc, ca să regăsesc prietenia lucrurilor, a spațiilor și a privirilor. Îmi reconstruiam realitatea pe care strada o distrusese. Uram strada și totuși ea mă atrăgea. A fost o mare descoperire aceea că și lucrurile care nu-ți plac te pot atrage.

Strada deveni atunci un element de comparație cu grădinile. Cum intram în grădini mă simțeam iarăși dispunînd liber de jocurile mele, regăsind la fiecare pas ceea ce căutam, armonios și prestabilit. Nu mai aveam nevoie ca să mă feresc de acea mișcare, de acele priviri, nu mai aveam nevoie ca să mă împotrivesc acestui curent din care era așa de greu să mă desprind.

Cînd am sosit la Montreux, orașul îmi păru artificial tocmai fiindcă străzile nu mai erau străzi adevărate. Acolo nu erau decît oameni cari umblau încet pe marginea lacului sau de-a lungul bogatelor vitrine, care se plimbau fără grabă, fără țel, fără a merge, goniți de nevoi dintr-un loc într-altul, încercînd mereu a ocoli plictiseala lor, care mereu le stătea în drum. Acea stradă, de care mă temusem atît, acum îmi lipsea. Se ivise în mine un soi de solidaritate cu mișcarea ființelor anonime, un fel de sentiment de participare, de participare la nu prea știam ce, nevoia și, totodată, groaza de a fi printre oameni.

Într-o zi de mare vînt am fost scos la plimbare. Era mare vînt și mare frig și, totuși, soare. Și toate erau strîmbe în ziua aceea. Fe-

țele oamenilor erau strîmbate de ger și cerul era brăzdat de lungi fîșii strîmbe, și umbrele tăioase strîmbau perspectiva străzii care-și pierduse obișnuita înfățișare. Sunetele se spărgeau de duritatea luminii. Totul era straniu și neliniștitor, de parcă trebuia să se întîmple ceva, ceva care avea să schimbe pentru totdeauna aspectul lucrurilor. Pe urmă nori negri acoperiră cerul tîrînd noaptea după ei. Cînd se aprinseră primele felinare vîntul se liniști, odată cu mine. Ce erau, oare, acele puteri capabile să schimbe înfățișarea lucrurilor, pe neașteptate, să deie simplei și obișnuitei realități înfățișări de catastrofe, aprinzînd incendii în cer și aruncînd umbre grele în mijlocul străzii? În grădini astfel de lucruri nu se întîmplă niciodată. Totul în ele se făcea frumusețe, chiar și vîntul.

Dar la Montreux, afară de cimitir nu erau grădini, nici străzi revelatorii. Grădini și străzi au marcat în memoria mea adînci contraste de umbre și lumini: grădinile jocurilor singulare și armonioase, străzile fără capăt ale vieții tumultuoase și anonime, a lungilor tristeți și a plimbărilor fără țel. Fără țel... înțelegi Simon. A nu căuta nimic, dar a merge totuși, a merge printre oameni, a trăi fără a gîndi, fără a munci, privind de-abia ce se întîmplă în jurul tău, ce e în jurul tău, ființe ori lucruri, și a te întoarce într-un tîrziu, istovit și fără amintiri propriu-zise, fără imagini, dar cu un sentiment adînc și inexprimabil de a fi fost mai mult și mai autentic decît în momentele clare ale conștiinței, în care voința nemiloasă cere consecvente concretizări.

Nu ți s-a întîmplat niciodată să sosești într-un oraș încă necunoscut de tine, în care nu te așteaptă nimeni, în care nimeni nu te cunoaște, în care n-ai nici o glorioasă relicvă de văzut, și să umbli la întîmplare pe străzi simțind cum crește în jurul tău singurătatea? În amintiri nu există amănunte. Silueta unui oraș întreg sau treapta uzată a unui prag, o întinsă priveliște cu munți, ape și copaci sau balta mo-

cîrloasă peste care calci și în care o pasăre, o clipă, și-a oglindit zborul, pot primi același potențial de mister. Toate sunt pe același plan al neatenției. Și memoria atunci e suverană și se îmbogățește fără vrerea ta. Liberate de atenție, simțurile pradă în jurul tău, sunete, miresme, mirosuri, culori, forme, ființe fără ordine, dincolo de aparențe, între vis și veghe, ridicîndu-te pe nesimțite deasupra realității, în supranatural.

Acum îmi dau seama că sentimentul, intuiția suprarealității mi-au dat-o străzile, străzile copilăriei și pe urmă toate celelalte, în care am făcut călătorii mai lungi decît cele pornite peste mări și deșerturi.

Ți-am spus cîndva c-am dus mereu dorul leneviei. Și cînd, rareori, puteam scăpa de tirania pătimașă a muncii, găseam în viața străzii cel mai prielnic mediu de lenevie. A hoinări fără scop printre oameni grăbiți. Nu eram îndemnat spre acest lucru de vreo curiozitate anumită, de vreo preocupare psihologică. Nu coboram în stradă ca să privesc nici oamenii, nici strada. Vroiam să fiu dus în neștire de hazard ca o ramură luată de ape. Acest sentiment de plutire și de iresponsabilitate era adevărata mea odihnă și totala mea destindere. Pe stradă nu te poți reculege, nu te poți organiza. E o participare la îmbelșugata dezordine. Scapi de simetria grădinilor, a cugetării. În stradă resimți voluptatea depersonalizării. Liberat de amintiri și de atitudini morale ești mai lucid ca oricînd, fără de a fi, totuși, atent. Unele lucruri apar încercuite de un nimb și altele iradiază o lumină proprie. Noțiunile obișnuite se schimbă, precum se schimbă ierarhica lor însemnătate. Noțiunile de frumos și de urît sunt depășite, iar problema cunoașterii nu se mai pune. Operațiunile mintale, dacă se fac, se fac parcă alături de tine. „*Cogito, ergo sum*“ e infirmat, căci sunt fără a cugeta, fără a-mi pune probleme, sunt fiindcă simt un imens potențial de viață în mine, sunt fiindcă simt dincolo de apa-

rențe, dincolo de simboluri. Și dacă am simțit vreodată prezența lui Dumnezeu, n-a fost nici la Delfi, nici la Chartres, nici pe Muntele măslinilor, n-a fost în biserici, dar în stradă.

Într-o zi de mare tristețe, gonit de disperare am ajuns, nu știu cum, într-o veche și îngustă stradă ale cărei case se ridicau spre cer ca faleze. La capătul strîmtei perspective se ridica fleșa de la Notre-Dame. Cerul înnoptase aproape, dar un apus de purpură însîngera cu ultimele sale raze săgeata ascuțită de piatră de pe care se scurgea spre Sena cenușie fluida incandescență. Era o săgeată sau un vîrf de lancie scos chiar atunci dintr-o rană, căci sîngele era viu și cald. Dar trecătorii umblau grăbiți spre casele lor sau ieșeau tot așa de grăbiți din dughenele care se închideau, din ușile întunecoase. Vizitii își biciuiau caii, soneria tramvaielor și semnalele sirenelor, totul îndemna la grabă. Și nimeni nu se uita la fantastica vedenie, parcă ar fi fost un fenomen obișnuit care se întîmplă în fiecare seară. Întors acasă m-am întrebat dacă nu cumva această stranie și dramatică apariție n-o văzusem decît eu.

. . . . . .

Întorcîndu-mă la epoca aceea a copilăriei despre care începusem a-ți scrie, și la momentul cînd a trebuit să plec din detestatul Montreux pentru a trece examenele de clase primare, obligatorii pentru un viitor cetățean român, se ivește în memoria mea o zonă scăldată în lumina aurie a fericirii. Atunci am cunoscut acel ciudat oraș care, în acea vreme cel puțin, nu semăna cu vreun altul. Pe străzile sale nu era nimeni grăbit. Trăsura care ne conducea de la gară, spre casa unde locuia pe atunci tatăl meu, trecea prin străzi întortochiate care ocoleau parcă mereu ceva. Nici o casă nu semăna cu alta, grădini și grădinițe în care cîntau cocoși, ascundeau după tufișuri înalte, tainice locuințe; iar cîte un copac aplecat peste stradă își aș-

ternea umbra cu bunăvoință peste caldarîm. Cîte o biserică cu turle de tinichea vopsite cu albastru de sineală sau violetul prunelor coapte, stătea stingheră într-un maidan, păzită de plopi marțiali, în vecinătatea unor vile balneare sau castele în miniatură; locuințe mai monumentale din timp în timp încercau totuși a-și da importanță, fără a întrerupe dezordinea generală. În colțuri de umbră, femei cu obrazuri arămii, îmbrăcate în fuste viu colorate, ședeau în fața unor coșuri joase, încărcate cu flori, fumînd cu privirea pierdută. Oameni în haine albe fugeau cu cobilițe, aruncînd ciudate strigări, iar în depărtare un tramvai deschis și cu perdele fluturînde în vînt era tîrît de cai flămînzi care, în tropotul lor lent și poticnit, băteau ritmul vremii locale. Trecătorii păreau mai toți a se cunoaște și se salutau adesea. Doar cîinii hoinari erau mînați nervoși spre o mai precisă activitate.

Orașul mirosea a praf și a fum, a salcîm, a lilieci. Dar nu era un oraș, ci, mai bine zis, o grădină în care oamenii își construiseră case printre care străzile șerpuiau ca drumuri de țară. Ceea ce însă din prima clipă mă cuprinse a fost un sentiment, încă neîntîlnit, de fericire peste tot răspîndită. Într-adevăr, acest oraș nu semăna cu nici unul din cele văzute pînă atunci. Și de atunci m-am legat de el într-o statornică prietenie.

După examenul trecut precum se cuvenea, într-o zi tatăl meu mă prevesti că aveam de făcut o vizită bunicii mele materne. Ea nu mă mai văzuse de cînd eram un copil mic. Eu nu mai aveam despre dînsa nici o amintire. Adevăratii bunici fuseseră pentru mine cei din Moldova. Dar aceștia muriseră. După un drum lung prin confuzul București, după trecerea peste meschina gîrlă a Dîmboviței, trăsura poposi într-o grădină puternic umbrită de platani și tei înconjurînd o casă albă, a cărei simplitate contrasta cu îmbelșugata ornamentație de stucatură ce fericea mai toate locuințele Ca-

pitalei. După frunziș apărea ruina unui palat părăsit de mult din ale cărui ferestre se întindeau crengile unor arțari, pe cînd mușchiul și iarba creșteau pe cornișe. Păsările cerului își făcuseră cuiburi printre foile de acant ale unor mărețe capitele. Între scheleticele rămășițe ale acoperișului, care cîndva purtase olane, se vedeau norii grei de vară ca prin zăbrele. Se auzeau gîngăvind porumbei. Casa răcoroasă, cu toate zidurile văruite, era tăcută ca o biserică după slujbă. O scară suia între ziduri, la catul superior, spre vaste încăperi umplute de umbra frunzișului de afară. Din prispă ne întîmpină o mireasmă de trandafiri veșteji. Într-o cameră cu fereastra deschisă spre o deasă plantație de mușcate, în mijlocul căreia țîșnea un havuz, ședea întinsă pe un divan, aplecată pe o broderie la care lucra cu atenție, o femeie în care am recunoscut din prima vedere profilul mamei, aceeași aplecare a capului și aceleași gesturi în mișcarea mîinilor pe cusătură. Dar pe cînd la mama ovalul obrazului, bărbia și buzele înguste erau desenate armonios în frăgezimea carnației contrastînd cu un păr închis, la această femeie bătrînă și fața și părul și mîinile aveau aceeași paloare a pietrei. Hainele de pînză, șalul indian care-i acoperea picioarele, toate se înfățișau ca sculptate în aceeași materie lapidară. Privirea pe care o ridică spre mine era decolorată și rece. Un imperceptibil surîs trecu prin ochii ei. E așa de greu unui obraz de piatră să surîză! Ea își lăsă lucrul pe genunchi și-mi întinse o mînă mică, mult mai tînără decît fața ei, împodobită de un singur inel ce purta o peruzea de albastrul cerului acelei zile.

Pe cînd convorbirea începuse între tatăl meu și dînsa, am simțit o altă privire oprindu-se asupra mea. Dintr-o ramă se uita o femeie într-o rochie de roșul mușcatelor. Obrazul ei avea și el ovalul desăvîrșit al mamei; aceleași sprîncene arcuite, aceeași frunte visătoare, acelaș păr negru, aproape albastru, doar

că trăsăturile erau toate ceva mai dure, mai apropiate de ale bunicii. Portretul avea drept fond un cer de seară. Observînd că priveam acel tablou, bunica îmi spuse: „E mama mea. A fost o mare frumusețe a vremii sale. Ea ceru artistului ca s-o picteze în apus de soare, căci își dăduse seama la vîrsta pe care o avea cînd i se făcu portretul, că frumusețea ei începuse să apuie". Pe cînd vorbea, un alt tablou, mult mai mare, mă făcu să uit pe cel dintîi. În cadrul său masiv, o femeie, îmbrăcată, după moda *„directoire"*, într-o lungă haină albă, avea iarăși obrazul mamei și același surîs. Ea ținea pe un braț șalul care acoperea acum picioarele bunicii. Ciudată era casa în care intrasem, unde portretele te urmăreau toate cu privirea, ca și bunica, semănau toate cu mama, ca și bunica, unde lucrurile erau totodată și pictate și reale. Mă simțeam vrăjit de atîtea priviri și mă simțeam bine. Toate acele priviri era una și aceeași, privirea mamei.

Un sunet de clopot întrerupse extazul meu. „Ai auzit" — zise bunica — „acest clopot, înainte de a suna ora mesei în casa mea, a bătut în turnul bisericii din Puebla de unde l-a luat bunicul tău după bătălie". — Care bătălie? Unde era Puebla? — Mergînd spre sufragerie am trecut printr-o lungă galerie ale cărei ziduri erau acoperite de o mulțime de acvarele. Bunica, în fața noastră umbla încet și șchiopătînd ușor. Ea se oprea din cînd în cînd în fața unui tablou zicîndu-mi: „vezi, ăsta e salonul casei noastre din Paris, iată și grădina, iată hotelul Chimay al părinților mei; vezi acești munți cu pădurea lor de cactuși — e Mexicul unde a făcut război bunicul tău, uite orașul Puebla din aceeași țară; uite castelul meu din Mesnard pe malurile Loirei, uite Alger, uite Sedan, Reichshofen, Coblenz". Toate aceste nume nu-mi ziceau nimic. Nu înțelegeam prea bine de ce bunicul meu se războise atît de departe. De abia acum realizam că bunica aceasta venea dintr-o altă țară și că această țară era Franța

și că Franța era deci, în parte, și țara mamei mele. Ceea ce mă tulbura în această călătorie printre peisaje și portrete era faptul că viziunea mea despre mama se schimba. Îmi dădeam seama în mod obscur că ea participa la toate cîte mi se înfățișau, că toate aceste țări, locuri și bătălii se întîlneau în ea, precum se întîlneau în ea toate portretele. Pe șemineul sufrageriei se găsea așezat un bust al unei fete tinere care și el îi semăna, mai ales umărul acela gol, mic și foarte rotunjit pe care îl sculptase în marmoră Canova, dar pe care eu îl surprinsesem cînd asistam mic de tot la toaleta mamei înainte de plecarea ei la balurile curții din Viena.

În după masa zilei aceleia bunica povesti multe. Toate erau spuse într-o franțuzească pe care n-o auzisem încă. Fiecare cuvînt era rostit frumos și ales cu grijă. Își evoca amintirile cu o rece seninătate, fără melancolie, fără duioșie, parcă ar fi vorbit de altcineva, de altcineva care nici măcar nu-i fusese simpatic. La început povesti pentru mine, pe urmă multă vreme pentru ea.

Nu trebuiam s-o mai revăd. Dar întîlnirii de atunci s-au adăugat toate cîte le-am aflat mai pe urmă, astfel că în memoria mea domeniul ei n-a făcut decît să se întinză. Nu mult după moartea ei am visat-o. Eram cu dînsa în fața gîrlei unui parc. Ea scoase dintr-un săculeț de dantele o cheie mică și cizelată ca un juvaer, deschise o portiță zicîndu-mi: „du-te, te plimbă și privește". Acest parc a fost Franța.

În el m-am plimbat multă vreme, dar mai tîrziu. Într-o zi de toamnă am văzut Mesnard deasupra Loirei pe înaltele și lungile sale terase. Într-o noapte de lună am ajuns în fața turnului Constance la Aigue-Morte. Am cutreerat Comargue și am poposit în grădinile Nîmei. Am umblat pe drumurile cretoase ale Provenței, am văzut Chartres, Burgundia și Reims. Versailles devenise grădina mea per-

sonală. De cîte ori n-am așteptat toamna pe treptele marelui Trianon. Iarna urmăream vocea vîntului în alei străjuite de zvelte statui.

Iar mai tîrziu, în închisoare, am locuit îndelungată vreme în orașele ideale ale lui Claude Lorrain, reluînd pe îndelete nesfîrșite plimbări prin străzi cu nobile arhitecturi, la capătul cărora întîlneam mereu marea: *„homme libre, toujours tu chériras la mer"*.

Și în toate aceste peregrinări bunica aceea îmi fu călăuză. Creștea în mine, cum cresc catedralele pe zările cețoase ale Franței. Dintre stafiile care m-au locuit a fost cea mai imperativă. Adesea, cînd eram printre oameni îi auzeam vocea: *„à la rigueure n'ayez pas de coer mais je vous en suplie, ayez des manieres"*. Tot frecventînd-o retrospectiv mi-am dat seama că nu cei pe care îi iubești sînt necesarmente cei care te influențează. Din viața soțului ei am contractat o nevindecabilă afinitate pentru aventurile militare. Dar cînd coboram treptele temnițelor diverse pe care le-am frecventat, tot dînsa îmi șoptea: *„honneur d'abord"*.

20 septembrie 1955.

SCRISOAREA A VI-A

În drumul de întoarcere spre patria neurasteniei care își întindea hotarele în jurul lacului Leman, am făcut un scurt popas la Viena. Am regăsit însă un alt oraș decît cel pe care-l părăsisem cu un an înainte. Apartamentul în care locuisem atîția ani era cedat unor străini. Am stat acele cîteva zile la un prieten de al tatălui meu într-o casă întunecoasă cu perdele grele, veșnic trase. M-am întors să revăd grădinile mele și străzile obișnuinței. Dar, în acest oraș, de acum nu mai aveam obiceiuri și, de aceea, toate se înstrăinaseră de mine. Nu mai vedeam grădina Belvederului în lumina vie a

dimineții și aleele parcului botanic brăzdate de umbrele întinse ale înserării. Nici un ritual nu mă mai lega de acest decor. Nici ferestrele nu mă mai priveau de pe înălțimea caselor, ca vechi, statornice și bătrîne cunoștințe. Treceam în goană prin toate și toate îmi păreau la rîndul lor gonite cu aceeași amețitoare iuțeală cu care vînturile nemiloase din valea Dunării goneau norii peste turnul Sfîntului Ștefan. Primele amenințări, primele prevestiri ale catastrofei le uitasem aproape. Întîia noastră mutare o crezusem și ultima. Crezusem că toate aveau să se statornicească în blînda și molcoma armonie a interiorului creat de părinții mei. Chiar copilăria îmi păruse veșnică. Noțiunea timpului, a duratei îmi fuseseră străine. Spațiul și timpul se confundaseră în mintea mea. De abia acum începeau a se despărți lăsînd între ele să apară prăpastia neantului. Și realitatea aceea compusă din copaci, bazinuri, fîntîni, case, străzi, turnuri, palate, statui, oameni, orașe; compusă din înșirarea monotonă a zilelor, lunilor, anotimpurilor, anilor devenise deodată un lucru nespus de fragil și de nesigur, ca și fizionomiile ființelor care mă înconjurau, cu care trăisem și crescusem pînă atunci, care nici ele nu mai purtau în privirile lor lumina primelor surîsuri. Schimbarea de decor, mutarea noastră într-altă țară pentru cauze care rămîneau neînțelese de mine, nu făcuseră decît să accelereze sfîrșitul copilăriei. Cît timp nu revăzusem Viena, mă retrăgeam cu gîndul în ea de fiecare dată cînd mă loveam cu inadaptabilitatea mea de lumea elvețiană. Acum, această retragere devenise cu neputință. Nu mă mai simțeam nicăieri în siguranță. Bucureștiul îl întrezărisem deabia, Moldova pierise ca un miraj. Îmi pierdusem jocurile și nu știam atunci că singure lăuntricele noastre iluzii dau, cîteodată, impresia permanenței. Ieșisem gonit din paradis și goana vieții începuse. Nu puteam să-mi dau încă seama că, în lumea memoriei chiar, trebuie să construiești și că nomadismul

lăuntric e potrivnic virtuții. De altfel, ce cunoșteam despre virtuți, afară de aceea a dragostei față de părinți? Iar spectacolul lumii, care mă încîntase dintîi, mă înfricoșa acum. Ceea ce se ascundea dincolo de aparențe îl simțeam acum ca o amenințare. Larma gărilor, a călătoriilor cu plecări și sosiri intrase în mine. Încercam să înțeleg anumite cuvinte. Mi se vorbise de Zeul Armatelor. Care armate? Văzusem trecînd sub ferestrele noastre soldați care plecau cu femei care se agățau plîngînd de brațele lor. Era, oare, posibil ca istoria să fie altceva decît legendă din abecedar, ca ea să intre în actualitate și să-și continue cursul? Auzisem într-o seară pe tatăl meu vorbind mamei despre împărăție ca de un lucru oarecare care ar fi putut să se năruie ca toate celelalte. Și acum mă întorceam spre Montreux, spre vila domnișoarei Vincent, spre cețoasa Elveție ca să urmez cursurile unui liceu. Deci, în primul rînd, o priveliște neprielnică, pe urmă o casă străină și, în sfîrșit, ființe față de care nu aveam nici o simpatie. Eram copleșit de nostalgie. Sentimentul ireversibilității mă înspăimînta. Prezentul trebuia trăit în totul pentru el și acest prezent era hîd iar lumea memoriei fusese pustiită de disperarea pe care mi-o produsese sentimentul perisabilității tuturor lucrurilor. Căutam puncte de sprijin, dar nu le găseam nici în mine nici împrejurul meu. Simțeam că nu mă puteam bizui pe alții, dar și mai puțin pe mine.

Nu m-am crezut neînțeles nici atunci, nici mai tîrziu; nici nesocotit, nici lipsit de dragostea celor ce mă înconjurau. Drama era cu totul personală. Căzusem în gol. Toate îmi lipseau în același timp sau, mai bine zis, nu mai izbuteam să stabilesc legături între lucruri și mine. În noul și strîmtul decor al vieții de atunci nu mai găseam posibilități de joc și nu parveneam a-mi crea obiceiuri. Nu mai puteam stabili simboluri și frumusețea n-o mai regăseam nicăieri, nici prin ferestrele prea mari care

dădeau spre lac, nici măcar într-o ramă de pe zidurile cafenii ale vilei Vincent. Afară de o litografie a insulei morților a lui Boëklin, care împodobea salonul și părea a fi o perpetuă aluzie la înmormîntările care treceau prin fața casei și la o eventuală participare, nu găseam nicăieri imagini ca acelea cu care mă obișnuisem în casa noastră din Viena. A locui în mobilele altora îmi părea a fi un lucru monstruos. Mă feream de a privi în oglinzi, temîndu-mă de a nu surprinde cumva vreo taină a acestei case dușmănoase. Dușmănia oamenilor este limitată, precisă și mai întotdeauna sporadică. Te poți apăra de ea, poți face abstracție de ea. Dar dușmănia lucrurilor e fără termen, continuă și insinuantă. Nu numai oamenii dar și lucrurile te pot ucide, doar că o fac mai pe îndelete. Urîtul nu e decît o lipsă de forme sau o formă care e supărătoare simțurilor și neprielnică spiritului nostru. Dar acțiunea lucrurilor, care nu sunt nici măcar urîte, care poartă în ele mediocritatea unor vieți, din care emană toată tristețea prostiei, acțiunea acestor lucruri uzează sufletul, precum rugina fierul. Noi rîdem de copiii care își umplu sertarele sau buzunarele cu pietricele, bucăți de sfori, bricege, bețișoare, foi veștede, castane din anul trecut, clanța sau cheia unei case părăsite. Dar ei știu și simt lucruri pe care nici nu le mai bănuim, căci noi am murit de mult pentru anumite taine. Aș fi putut însă umple toate sertarele mele cu obiecte misterioase, ar fi fost în van; casa Vincent, cu încăperile sale pline de dezolare, îmi intrase în vine. Sunt zile în care și acum, după atîția ani, simt toxica ei acțiune.

La începutul celei de a doua toamne elveține, spre marea mea bucurie, ne-am mutat într-o altă vilă, care purta și dînsa numele unei domnișoare. De data aceasta locuința noastră nu mai era cățărată pe faleze viticole în fața neantului. Vila „Aloïse", în care ocupam parterul, era așezată în fundul unei grădini năpădită de iederă și umbrită de cîțiva

copaci bătrîni, chiar pe malul lacului care se întrezărea prin frunziș. Pe acolo nu mai erau hoteluri, nici drumuri spre cimitir, nici domnișoara Vincent. Noua noastră proprietară, care locuia apartamentul de deasupra noastră, avea o înfățișare umană. Înaltă, îmbrăcată frumos, opulentă, de o tomnatecă frumusețe, cu o privire visătoare și mișcări încete, parfumată și pieptănată cu grijă, vorbind puțin și părînd mereu distrată, nu putea fi cu siguranță calvinistă. Puțin timp după această mutare am început să urmez cursurile liceului municipal din Montreux. Directorul acestei școli, informîndu-se de adresa mea, zîmbi ușor auzind de numele domnișoarei Aloïse. În acest orășel în care conviețuiau șaisprezece secte protestante, era firesc ca o femeie nemăritată care picta flori (căci domnișoara Aloïse era acuarelistă) și avea o bibliotecă în care se mai găseau, după unele zvonuri, și poeți decadenți, să fie subiectul unor ironice bănuieli. Pleca din cînd în cînd în călătorii. În apartamentul ei erau mobile puține și vechi, iar pe ziduri, printre gravuri și tablouri, oglinzi venețiene dădeau încăperilor un deosebit mister, precum fac bazinurile într-un parc. Buchete mari de flori erau așezate pe măsuțe joase, în porțelanuri sau cristale, numai prin ungherele întunecoase ale casei. Într-o vitrină cu evantaliuri pictate se găsea un grup de statuiete a unor ciudate nudități. Cînd seara întuneca grădina, se strecura o lumină blîndă prin perdelele de mătase ale ferestrelor domnișoarei Aloïse... În apartamentul ei n-am pătruns decît rareori, cînd mama mă trimitea cu un bilețel către dînsa. Acest decor mă atrăgea. În apartamentul ei era ceva mai mult decît într-al nostru. La noi era o locuință, la dînsa o lume. O lume de culori, miresme și forme care erau toate regizate de o adîncă feminitate și în care plutea o nu mai puțin adîncă nostalgie. Acolo era cuprinsă o întreagă estetică a intimității și un stil de viață care de pe atunci mi-a dat de gîn-

dit, din care sublimul și solemnul (acești doi dușmani ai armoniei) erau excluși.

Intrarea mea la liceul municipal din Montreux a fost pentru mine o tot atît de mare binefacere ca mutarea noastră din vila domnișoarei Vincent. Ieșeam dintr-o izolare care durase cam mult. Descoperirea camaraderiei venise la timp. În ultimii ani începusem a considera singurătatea mea în cercul familiei ca o infirmitate. Iar fratele meu, mult mai mic ca mine nu era decît principala mea jucărie. Era un copil frumos și bun, a cărui docilitate favoriza primele mele instincte de tiranie. Elevii liceului erau mai toți elvețieni, copii simpli ai unor părinți simpli. Ei trăiau în cadrul unei morale și unei datini bine definite și nu-și puneau probleme de nici un fel, nici măcar sociale sau morale. De teama păcatului se sfiau să admire natura. Nu erau nici sceptici, nici cinici. Nu cunoșteau amărăciunea, nici invidia, iar patriotismul lor, foarte local și temperat, era decent și suportabil. Lipsa de castă sau de clasă socială, lipsa de fantezie și de gust spre aventură crea o atmosferă de destindere pentru mine. Singură diferențierea sectelor religioase prilejuia cîteodată nevinovate ironii. N-am avut dușmani printre ei. Cel mai bun prieten îmi era fiul șefului de gară. Era un mare vlăjgan cu mutră de berbec. Și el deveni șef de gară la rîndul lui. De cînd treceau trenuri prin Montreux șefii de gară ieșiseră toți din familia lui. Era și asta poate mărturia unui mare caracter, să te uiți mereu la trenuri fără a te sui niciodată în ele. Aveam ca vecin de bancă pe fiul dricarului localității. De o cuminţenie îngerească, era primul din clasă. Privirea lui era albastră ca și lacul Leman din zile bune.

Pe fundalul acesta tern și fără nuanțe, se ridică în memoria mea figurile foarte personale ale cîtorva dascăli al căror pitoresc depășea cu mult vechiul orășel, retras modest într-o vîl-

cea stîncoasă, desolidarizat de cornișa dinspre lac, supraîncărcată de hoteluri absurde.

Domnul Poirié, profesorul de istorie și geografie, era un vehement. În felul lui de a descrie o țară punea pasiunea unui sculptor care scoate forme vii din materia amorfă. Cu vocea lui baritonantă și gesturi largi evoca văile și munții, cursul fluviilor și măreția orașelor, marea cu golfurile sale, deșerturile și oazele lor. Cînd vorbea despre istorie devenea patetic. Pleda cauze, acuza, se revolta. Eșecul cruciadelor, mai ales, îl cutremura. Dar, tot vorbind, uita de noi. Eram elevi care rămîneau nepăsători față de fresca istoriei universale. Vorbind, privea prin ferestrele clasei largi deschise spre lac și munții din depărtare acoperiți de ghețuri, peste care călătoreau escadre grele de nori. Și acestor nori parcă se adresau discursurile sale. Soneria pe care noi o așteptam cu nerăbdare, pe dînsul îl surprindea întotdeauna neplăcut. Se resemna cu greu ca să-și părăsească subiectul. Îl ascultam distrat cum ascultam muzica pe atunci. El nu m-a învățat istoria, dar mi-a dat poate simțul istoriei, al neîncetatei sale drame și al imensei sale tristeți. Era profesor de istorie și găsea istoria absurdă. O privea cu deznădejde. La vîrsta aceea, pentru noi, istoria era un lucru pecetluit și mort, cel mult o poveste. Și acest om, vorbind de trecut, profetiza parcă catastrofe viitoare. Vorbea de luarea Constantinopolului de către cruciați ca de un lucru care avea să se întîmple în mod fatal, pe care-l prevedea fără a-l putea opri, cu toate că-l spunea tuturora. Dar ce ne păsa nouă? Vorbea norilor. Cel puțin așa cîrteam noi fără a ne da seama că el nu făcea decît să ne prorocească propria noastră ursită.

Domnul Portas se distingea de tot grupul de profesori prin eleganța lui puțin teatrală. Din cauza numelui său care semăna cu eroul lui Dumas, din cei trei mușchetari, am dat spadasinului din roman înfățișarea profesorului nostru de desen și caligrafie. Umbla încet,

avea mișcări indolente și vorbea puțin. Cu mîinile sale albe, ale căror degete erau subțiri și neobișnuit de lungi, trasa în caietele noastre uluitoare modele de caligrafie. La lecțiile de desen, trecea visător și distrat printre șevalete, corectînd în treacăt lucrările noastre, foarte convins însă că vorbea degeaba. Nu se supăra niciodată; părea amuzat de prostia noastră, fiind mereu puțin ironic. Cea mai mare parte din lecție ședea la catedră și privea prin fereastră. Era pictorul afișelor societăților de transporturi turistice, specializate în munți cu ghețari, în pajiști verzi cu voci albe, sau în priveliști ale lacului Leman. În toate însă apărea, pe cerurile sale, de un albastru intens de cărți poștale, un mare nor de vară, un cumulus care se înălța vertical ca un cataclism. Acest nor pe care îl admiram foarte mult mi-a făcut o atît de adîncă impresie, încît și azi, cînd am de compus un peisaj ceresc, văd vrînd nevrînd, cum el apare în desenele mele.

Privind, într-o zi, prin gratiile celulei mele din Adjud, norii călătorindu-se printr-un cer însorit, deodată am văzut apărînd, în toată mîndria lui, norul domnului Portas care părăsise pentru un timp oglinda lacului Leman spre a face o croazieră peste Ardeal. Era mînat poate, cine știe, de gîndul dascălului din Montreux ce-și adusese aminte de acel elev îndărătnic care refuza să înțeleagă rostul de a desena un ceainic sau o sticlă goală.

Domnul Poirié vorbea norilor, domnul Portas îi picta. Erau amîndoi oameni care priveau peste micile noastre capete, urmărind lucruri cu totul streine pedagogiei și care nu ne priveau. Domnul Aubeut, profesorul de literatură, dimpotrivă, se ocupa numai de noi. Avea o privire interogativă și insistentă. Ne urmărea cu acea privire, tot vorbind, și nu lăsa pe nimeni distrat sau nepăsător. Întrebările pe care le punea erau întotdeauna formulate în așa fel încît se potriveau numai cutăruia, nu și altuia. Ne știa pe fiecare cu personala lui dis-

tracție și cu mai personalele sale metehne. Nu se supăra, nu ne certa, dar ne făcea complicele propriei sale pasiuni. Ne învăța să evadăm întîi din somnolența noastră mintală, pe urmă din monotonia școlii și chiar din monotonia însăși a vieții. Nu părea a ne învăța. Povestea. Totul la dînsul se transforma într-o poveste. Dintr-o fabulă a lui La Fontaine, o tragedie de Corneille sau de Racine, scotea o vie și colorată narațiune pe înțelesul nostru, astfel că atunci cînd eram obligați a scanda versurile alexandrine, ne găseam într-o lume încîntată, descoperind misterul simbolurilor și farmecul alegoriilor. O poezie de Clement Marot, un sonet de Ronsard, o odă de Malherbe se făceau, cînd le citeam și le comentam, priveliști cu păduri și castele, parcuri cu bazinuri, lacuri cu lebede. Și toate erau populate de o umanitate fabuloasă ale cărei chemări ne umplea sufletul de o cu totul nouă nostalgie. Cînd citea versuri parcă le cînta în surdină. El știa că o artă are întotdeauna o bună parte de magie și prin acea magie, pe care o stăpînea cu desăvîrșire, ne încîntase.

Dar, totuși, pe viața noastră școlară se întindea o umbră. Precum chiparoșii cimitirului hotărniceau spre apus orașul de hoteluri, așa se ridica la capătul mesei consiliului profesoral, silueta înaltă și cernită a pastorului Haller. Părul său cărunt și fața lui pală, prelungită printr-un guler foarte alb, contrastînd cu haina foarte neagră, îi dădea aspectul unui anunț mortuar. Cînd spunea rugăciunea de dimineață, arunca parcă un lințoliu pe ziua începîndă. La orele de religie dezumaniza evanghelia și din Vechiul Testament nu ne vorbea decît de blestemele lui Ezechiel și de vaietele lui Ieremia. Nici el nu ne privea niciodată în față. Plecarea lui din clasă era urmată de o lungă tăcere. Singura dată cînd l-am văzut surîzînd, a fost la înmormîntarea fetei profesorului de gimnastică.

La vîrsta aceea, cînd anii sunt încă veacuri,

te crezi veșnic. Moartea atunci e ceva puțin probabil, care privește doar pe alții. Dispariția unei fetițe de vîrsta mea mă neliniști totuși. Și, pe urmă, fusesem nevoit să pășesc dincolo de portalul cimitirului și să trec în fața casei domnișoarei Vincent care, bineînțeles, privea înmormîntarea din fereastră. Deodată toată ura mea pentru stupidul oraș, cu lacul său creat parcă într-adins de Dumnezeu pentru turiști, îmi reveni cu violență. Dar acea furtună din mine fu scurtă. Descoperisem de cîtva timp cîrciuma lui Visconti. Și iată cum. În clasă era printre noi un băiat pe care îl chema Giovani. La început nu-l băgasem în seamă. Ședea în fundul clasei printre cei leneși care însă rîdeau mult. Veșnic vesel și surîzător trecea prin învățătură cu o voioasă indiferență. Într-o zi îmi propuse o plimbare cu bicicleta. Cunoștea toate împrejurimile și mă conduse în colțuri uitate de țară cu mori părăsite și case joase zidite din piatră cenușie, așezate în jurul unor fîntîni umbrite de nuci sau de castanii la care ducea un drum îngust, ce se furișa printre garduri vii. După cîteva din aceste expediții mă pofti la dînsul, adică la cîrciuma tatălui său. La capătul orașului vechi, deasupra bisericii, pe o terasă naturală, simetric opusă față de aglomerația hotelurilor, cimitirului, într-o simbolică contrazicere, se ridica ferma pe care Francesco Visconti o transformase într-o întinsă și voioasă cîrciumă în care soția sa Maria turna, în paharele clienților, numai vin italienesc. Francesco, tatăl, pretindea că vinul de pe coastele lacului Leman nu se poate bea și că vinul se face numai în țări vesele (deci nu în patria lui Calvin). Descoperirea acestui loc neobișnuit pentru mine fu de o mare însemnătate în viața de atunci. Nu cutezam, bine înțeles, ca să mă duc prea des în acel loc care îmi părea paradisiac, fiindcă era departe de vila „Aloïs", căci programul stabilit de părinții mei era foarte strict și, în sfîrșit, fiindcă mă temeam ca mama să mă găsească mirosind a

vin, cu toate că paharele în care turna cîrciumăreasa, pentru fiul ei, și pentru mine, nu erau umplute cu totul niciodată.

Într-o zi, pe cînd ședeam cu Giovani, sub o tonelă acoperită de vie, zăresc sosind pe domnul Portas. În timp ce, înghețat de spaimă mă ridicam, scoțîndu-mi șapca și căutînd cu disperare în mintea mea pustie formularea unei explicații sau unei scuze absurde, profesorul de desen trecu liniștit pe lîngă noi zicîndu-mi amuzat: „acum știu că vei fi un artist". Din ziua aceea domnul Portas fu mult mai atent și binevoitor cu mine, observîndu-mă cu o vădită curiozitate. Dar vinul pe vremea aceea nu îmi plăcea încă. Ceea ce mă atrăgea la cîrciumă era familia Visconti și veselia ei; amabilitatea acestor oameni simpli care mă primeau rizînd și glumind, cum primeau de altfel toata lumea care intra la ei. Nicăieri nu mă simțeam mai bine. Și drumul care ducea spre ei, trecînd deasupra orașului vechi era o introducere la fericire. Peisajul deodată se umaniza. Lacul nu se mai vedea decît printre frunzișuri, ca un ecran prețios pe care crengile și foile se desenau precum acoperișul caselor și turnul bisericei. Foarte jos, pe stînci, se auzea depărtata larmă a unei cascade. Peste toate acestea, zborul pescărușilor arunca umbre fugare. Era o altă țară, departe de școală, de turiști și de cimitir. Acolo am simțit pentru prima oară pasiunea vieții însăși, a vieții cu toate chemările sale, pasiune nedefinită care se răspîndea și cuprindea totul, totodată. Nu mai erau grădinile Vienei și superioara lor artificialitate; era un simplu colț de țară, în mijlocul căruia o casă albă primea, prin toate ferestrele sale, azurul unui cer de vară. Acolo, în acea mare exaltare, în acea natură vibrînd sub lumina solstițiului, m-am vindecat de tulburile neliniști ale copilăriei. Acolo am simțit că însuși sentimentul frumosului e iubire și participare la splendoarea naturii. Acolo am primit botezul luminii, al acelei lumini făcătoare de umbre, din care

formele se nasc, al acelei lumini care te împrietenește cu lucrurile și te împacă cu oamenii.

Dar cîrciuma lui Visconti a mai fost și locul de pornire al unor plimbări mai lungi. Fiind amîndoi posesori de biciclete, Giovani și cu mine luarăm obiceiul, în zile de vacanță sau în unele duminici, să hoinărim prin valea Rhônului. După orașul Villeneuve care, modest și mediocru, prezidează la vărsarea fluviului în lac, deodată lumina scade și lucrurile toate par mai aspre și grave. Munții se ridică abrupt de o parte și de alta a văii, lăsînd de pe umerii lor să cază gigantice cascade. Sate înconjurate de livezi ridică cu greu, peste acoperișurile de ardezie, masive clopotnițe. Cetăți părăsite își oglindesc turnurile în apele Rhônului, peste care, din depărtare în depărtare, pășesc arcadele unui pod. Pădurile de brad coboară pînă în vale și lungi șiruri de plopi străjuiesc șoselele. La răspîntii de drumuri se ridică cruci de piatră. De pe poalele munților vine sunetul clopotelor unor cirezi de vite ce nu se văd. Oamenii care se întîlnesc pe acolo au culoarea pietrelor. Prin lunga lor conviețuire cu stîncile se înrudiseră cu ele. Mersul lor încet și vorba lor sonoră și apăsată la sfîrșitul fiecărui cuvînt păstrează ceva din chemările și comenzile castrelor romane. În acea lume legendară Giovani și cu mine ne afundam la fiecare expediție ceva mai departe. Înaintînd, valea se îngustează și se întunecă, Rhônul devine mai năvalnic, aerul mai sonor, iar zidurile gigantice ale munților mereu se apropie. Tot înaintînd spre misteriosul fund al văii, odată ne surprinse noaptea. Întunericul se lăsă pe neașteptate, parcă ar fi ieșit din munți. Speriați că o să întîrziem acasă, goneam grăbiți pe fișia albă a șoselei. Tot umblînd, ni se părea că noaptea se îngroașă, că întunericul curge spre fundul văii din toate pădurile și de pe toate înălțimile. Cîteodată ne lovea în față răceala de cavou a unei văi, spartă în masivul munților. Satele și orășelele cu toate obloanele închise, se fereau

de duhurile nopții. Nimeni nu se mai întîlnea pe drum.

După o lungă tăcere Giovani îmi zise aproape șoptit: „Mi-e frică!“ Îmi era frică și mie. Și frica creștea și în mine și în el. Mai pe urmă el adause: „Dacă soarele n-ar mai răsări?“ Nu mă gîndisem la așa ceva. Dar în acea noapte și în acea vale, pe acel drum și în acea tăcere lucrul acesta îmi păru posibil, probabil chiar: să nu mai fie lumină niciodată.

După o cotitură se iviră în zare, toate deodată, luminile hotelurilor și palasurilor din Teritet și Montreux. Sosirăm istoviți, fiecare la casa lui.

A doua zi, la școală, am observat că Giovani era foarte palid, cu ochii roșiți de nesomn sau de plîns. Crezînd că fusese certat de părinții lui, din cauza întîrzierii sau că răcise în timpul expediției noastre și acum era bolnav, l-am întrebat ce se întîmplase. Luîndu-mă la o parte, ca ceilalți să nu ne audă, îmi zise foarte grav și privindu-mă în ochi: — Nu sunt bolnav, dar vezi, spaima a fost atît de mare, încît m-am rugat toată noaptea.

— Dar de ce?

— Ca să răsară iarăși soarele.

28—29 octombrie 1955.

SCRISOAREA A VII-A

În casa din Viena a părinților mei erau deschise în ziduri alte ferestre decît cele dinspre străzi ori grădini, ferestre prin care pătrundea o lumină streină de timp și ființe streine de noi, oprite în atitudini de reculegere sau dansînd ori umblînd în încă nevăzute priveliști. Mă obișnuisem cu aceste vederi dintr-o altă lume, precum copiii se obișnuiesc cu toate cele din casă. La început nu puneam întrebări asupra lor. Îmi era destul că acea lume există și că ea pătrundea pînă la noi prin rame aurite. Nu pu-

team însă să nu încerc cîteodată a stabili similitudini între acea lume misterioasă pentru mine și cealaltă în care trăiam. A trăi pe atunci era înainte de toate a privi, iar primele operații mintale se reduceau la a grupa imaginile după irațională simpatii. Creșteam în umbra iubirii părintești, influențat poate mai mult de obiecte decît de ființe. Într-o anumită oră a înserării, în zilele cu soare, o rază lovea și se răsfrîngea într-o mare carafă și în cîteva pahare din sticlă de Veneția. Acest spectacol mereu așteptat mă arunca, cînd se producea, într-o stare de extaz pe care de atunci nici o operă de artă nu mi-a mai prilejuit-o, afară poate de domurile aurite din Bagdad. În salonul mamei, deasupra pianului, cuprinsă într-o ramă grea de stejar, se zărea într-un crîng, alergînd prin iarbă, un grup de femei dintre care una îmbrăcată într-o rochie acoperită de flori. Mi se spusese că era primăvara. Primăvara deci era cineva, cineva tot atît de prezent în lume ca acea femeie cu capul înfășurat într-o maramă care, în ușa casei sale, deasupra unui oraș înconjurat de ziduri, privea liniștită peste acoperișuri spre apele unui fluviu argintat de lumina lunii. Despre dînsa întrebasem. Era o sfîntă care păzea un oraș cu rugăciunile sale. Aflasem astfel că un oraș se poate păzi cu rugăciuni, că mai erau și alți sfinți decît acel călăreț din icoana de deasupra patului meu care omora balaurul și al cărui nume îl purtam, alți sfinți care, ca și primăvara, trăiau în acea lume de dincolo de ramele din pereți. În acea lume erau alte țări, cu ceruri mai limpezi și mai luminoase decît cel care ne acoperea, în care se înălțau edificii de marmură, cum era acea vedere a Parthenonului din dormitorul mamei. Toate aceste perspective începeau dincolo de realitate și uneau prezentul fugar cu o lume în care totul părea stabil și prestabilit, unde totul dura în pace. Căci armonia e liniște, oprire.

Ca o plasă de păianjen agățată prin fire mătăsoase la îndepărtate unghere, așa era locuința

noastră de atunci, suspendată în imensitatea lumii de fire invizibile pornind din acele rame, legîndu-ne cu ființe și lucruri îndepărtate în spațiu sau în timp. Părinții mei strînseseră în jurul lor ce le plăcuse. Păstraseră prin imagini legături cu locuri și opere iubite de ei. Nu erau colecționari, nu erau amatori de artă. Nu agățaseră de ziduri litografii, fotografii, gravuri și picturi numai pentru a orna interiorul casei lor. Aceste opere sau reproduceri de opere celebre înfățișau pentru ei fie un moment din viața lor, fie un loc sau o ființă legată de ei, care pătrunsese în lumea căsniciei lor, colorînd viața zilnică, învăluind-o de misterul legendelor și de nostalgia depărtărilor. Muzica era marea lor pasiune și arta pe care o practicau și unul și altul cu o deosebită sîrguință. Tatăl meu nu era un intelectual. Pe vremea aceea acest termen se întrebuința cu multă zgîrcenie. Tatăl meu era un om cultivat, ca mai toți cei de seama lui. Acea cultură, acea iubire a frumuseții și pasiunea lui dominantă, muzica, erau organice nevoi ale unui spirit luminat care trecea lucid și alene prin treburile vieții. Nici un estetism, nici o teorie. Frumusețea pentru dînsul era făcută spre a fi iubită, nu cercetată și analizată după disecție sau demontare. Dacă o operă nu-ți place e timp pierdut să cauți a găsi cauzele neplăcerii tale, și dacă o iubești de ce să-ți mutilezi iubirea pentru a vedea cum e făcută. Așa zicea. Și acum, cugetînd la acel trecut și la tot ce a fost între ieri și azi, tot scriindu-ți, zic la fel și eu. De atunci opera de artă a început să însemne pentru mine o evadare în supranatural. Raza de soare răsfrîngîndu-se în carafa de sticlă venețiană era rezultatul hazardului, al unui fel de lumină asupra unui fel de materie. În sine acest fenomen nu avea nimic misterios. Era o stringentă și simplă realitate. Dar explozia de rubine și nestemate care, din acea ciocnire între lumină și sticlă, se răspîndea pe mobilele dimprejur, pe ziduri și plafon dădeau zilelor în care se producea o deosebită valoare și însemnătate.

Atunci totul se schimba în jurul meu după noi perspective, care se pierdeau în zări de vis, de neformulate și misterioare speranțe. Înțelegeam că dincolo de subțirele înveliș al obișnuitului și al normalului, spectacolul naturii se amplifică enorm, transpunînd totul pe un alt plan. Inspirația, sau, mai bine zis, intuiția artistică procedează cu realitatea ca și raza de soare cu carafa de sticlă venețiană: ea face să țîșnească din acea realitate tezaure care dormeau în ea și pe care nimeni nu le bănuia.

Pentru a cunoaște realitatea absolută a unui obiect trebuie să-l spargi, iar aparența lui e deja interpretarea noastră. Arta pleacă de la acele fantomatice aparențe pentru a trezi misterul luminii, a culorilor sau a sunetelor.

În clipa în care noi golim arta de mister, sărăcind-o de simboluri, ea se reduce la aproape nimic. Orice operă de artă are o semnificație, ascunde un simbol și te mînă spre vis. Or, visul, vorbesc de cel făcut cu ochii deschiși, e prin esență evadare, în care formele de care uzează arta nu sunt decît elemente de polarizare a misterului. Și pe urmă, alături de magia formelor creatoare de simboluri, mai e ca o ultimă sublimare magia culorilor, culorilor care se insinuează în noi, ne pătrund, făcînd adesea să uităm formele care le cuprind. Desenul e cugetare și pictura e vis. Acest vis în stare de veghe e viața ușurată de toată povara străbunelor păcate, a vechilor robii, a dezamăgirilor și a deznădejdei. Frumusețea se naște din întîlnirea lucrurilor cu privirea noastră.

Trebuiam să fiu încă foarte mic cînd, pentru prima oară, am văzut lucrînd un pictor. Era pe o potecă îngustă a grădinei botanice. Mi-aduc foarte bine aminte că pe foaia albă a blocului era desenat, în trăsături deabia vizibile, un mare cedru care își întindea ramurile ca aripi obosite încărcate de noapte. Drumul care ducea spre el și pe care ne găseam, pictorul și cu mine, încheia pe hîrtie pagina într-o mare acoladă. Pictorul isprăvise tocmai desenul și își

pregătea cutia de acuarele. Cu o pensulă groasă, încărcată de apă, întinse cîteva pete albastre-cenușii între limitele cerului de pe hîrtie. N-am fost lăsat de mama să privesc mai departe. Am fost rupt din extazul meu, căci ora de plimbare trebuia făcută. Eram deznădăjduit de a nu putea fi prezent mai departe, de a nu putea participa la miracolul care se opera pe această foaie atît de albă pe care culorile păreau atît de frumoase. Am fost obligat să fac zilnicul circuit prin aleele de castani. Dar, totuși, am izbutit ca la sfîrșitul plimbării să trec și să mă opresc încă o dată pe lîngă pictor. De data aceasta foaia era aproape acoperită. Cedrul cu toată întunecimea lui era înfățișat în tușe largi de culori care aveau parcă adîncimea unor ape. Prin fișiile crengilor apăreau petele de un roșu violet ale trunchiului. Lucrul era pe terminate. Luînd o pensulă, dintr-o singură trăsătură, pictorul acoperi fîșia aleii. Cîteva pete de hîrtie mai rămăseseră albe. Erau ierburile încă nepictate din primul plan. Toate erau pe acel bloc ca în fața noastră, dar toate totuși păreau mai prețioase pe hîrtie. Iar profilul cedrului se desena pe cerul acela palid și tomnatic, singularizat în deosebita lui ființă.

Întors acasă m-am dus drept la unul din tablourile salonului, atîrnat pe zid ceva mai jos, astfel că puteam să-l privesc de aproape, ceea ce nu făcusem încă niciodată. Vroiam să văd dacă într-adevăr și acolo copacii nu erau pictați frunză cu frunză și iarba fir cu fir. Lipindu-mi nasul de pictura aceea am văzut că era făcută ca un smalț prețios în care cerul mai ales avea irizații de opală. Tabloul reprezenta clăi de fîn într-o livadă la care lucrau doi oameni îmbrăcați în alb, ca cei pe care-i zărisem în Moldova. Claia de fîn, pomii dimprejur, iarba erau cufundate într-o atmosferă cenușie. Fîșii roze și violete de lumină înviorau în unele locuri acel intim colț de țară ce se cufunda încet în noapte. Cei doi oameni numai de departe priviți păreau albi. Acum, uitîndu-mă la ei de aproape,

vedeam că erau albaștri, un albastru străveziu și ciudat care nu semăna nici cu acela al cerului, nici cu acela al apelor. Lucrurile apăreau deci altfel decît erau. De ce? Și dacă le pictez, cum trebuiesc făcute? Cum sunt sau cum apar? În căutarea unui răspuns am început să mîzgălesc multă hîrtie. Și tot mîzgălind, am uitat să caut răspunsul. Am găsit soluția acestei apăsătoare probleme mult mai tîrziu, cînd mi-am început ucenicia. Ca arhitect, m-am ocupat de stringenta realitate și ca pictor, de aparențe. Cu această ocazie mi-am dat seama că singura realitate înfăptuită de noi și care poate fi stăpînită și cunoscută de noi e realitatea spațială, rămînînd ca timpul să-și desfășoare în ea inconsecvențele.

Pictat în aceleași culori potolite era agățat în biroul tatălui meu un alt tablou, înfățișînd o clopotniță ridicîndu-se peste un grup de copaci ale căror umbre se așterneau pe o pajiște. Mi se spusese că era clopotnița bisericei din Hoisești de care însă nu-mi aduceam aminte. Ceea ce însă mă preocupa îndeosebi e că mi se spusese că acel tablou, ca și celălalt cu clăile de fîn, precum și unele desene, erau făcute de un văr de al meu, mult mai vîrstnic, care trăia la Paris. Despre dînsul părinții mei vorbeau des, cîteodată cu îngăduință, față de unele întîmplări ale vieții sale, cîteodată cu un soi de evlavie și teamă, ca despre o ființă aparte căreia multe îi trebuiau iertate. Nu-l văzusem decît o dată. Era atunci la Hoisești, în una din primele zile după sosire. Verii mei se jucau cu mine. Unul din ei mă așeză călare pe umerii lui și începu să fugă pe coborîșul unei livezi. Se împiedică iar eu am zburat în iarbă peste capul lui. Nu mi se întîmplase nimic. De spaimă însă, urlai precum se cuvine. Atunci unul din ei, ca să-mi potolească plînsul, mă luă în brațe surîzînd. I-am văzut atunci de aproape privirea. Era cenușie și irizată ca și pictura lui. Barba lui îngrijită și ușor parfumată, cravata lui de o nuanță tomnatecă și chiar surîsul lui, totul era aparte. Cu timpul l-am identificat cu pictorul

despre care se vorbea și cu însăși Moldova și zările sale fumurii. Dar printre ființele învăluite de mister care erau prezente în preocupările familiei, mai era și acea femeie pe prispa casei sale, care păzea orașul. Vorbind de dînsa întotdeauna cu evlavie, părinții mei o chemau „Tante Marie" astfel că am trăit mulți ani de zile cu convingerea că sfînta îmi era și rudă, căci doar în primul rînd mi se spusese că era o sfîntă. Această rubedenie îmi convenea. Era o legătură directă cu lumea cerească care nu era de disprețuit. Mi-a venit greu pe urmă să admit că mătușa nu făcuse decît să pozeze pentru reprezentarea sfintei. Chiar azi cînd mă gîndesc la panoul din Pantheon simt, prin prezența acolo a acestei bătrîne femei din neamul meu, o oarecare măgulire de a ști unde e, și dacă nu mă mai cred prin ea în legătură cu cerul, măcar mă știu mai aproape de acel oraș în care, ca și în tablou, luna se oglindește în apele Senei.

Am avut întotdeauna tendința de a metamorfoza lucrurile în simboluri și de a le da rezonanțe mitice, iar explicațiile științifice nu m-au mulțumit niciodată. În spatele fiecăreia din ele simt că mai există altceva, un altceva care se îndepărtează fără a se micșora și care e cu atît mai apăsător cu cît se depărtează. Lumea aparențelor m-a satisfăcut tocmai fiindcă formele lucrurilor și în general înfățișarea vieții erau și au rămas pentru mine ca un scris cu ajutorul caracterelor căruia puteam citi și înțelege. Formele lucrurilor se făceau ideograme. Cred că aceasta era datorită faptului că interioarele, sau, mai bine zis, succesivele interioare create de părinții mei erau pline de lucruri semnificative, care dădeau acestei lumi limitate de ziduri o particularitate și ajuta la singularizarea familială atît de darnică în fecunde amintiri. Cred că asta a fost unul din izvoarele fericirii mele și al temeinicului meu optimism care a rezistat mai tîrziilor furtuni. Căci îți scriu acum ca de la un popas. Și chiar de un popas e vorba. Fără de popasuri călătoriile nu ar avea sens. Și de-

șertul are nevoie de oaze. Aceste momente de oprire sunt singurele în care poți cuprinde ceva din zările lăuntricelor tale stăpîniri. Scurtele clipe de răgaz între un lucru terminat și înfăptuirea unuia nou, această aparentă suspendare a devenirii e o mare destindere a întregii ființe, o stare de optimistă împăcare cu ursita care îți dă o luciditate asemănătoare peisajelor spălate de ploaie, cînd toate se văd limpede și deslușit, cînd însăși depărtările azurii pot fi ușor cercetate. Toate despre care îți vorbesc aci sunt încă dinaintea pornirii la drum, înainte de a fi ieșit din grădinile încîntate ale copilăriei, din vremea în care, între noi, creația, și Creator nu exista încă otrava cunoașterii. Căci această cunoaștere atît de des e o piedică a simțirii. Și popasurile din cursul vieții sunt acele momente sau perioade cînd uiți mult pentru a simți mai bine, cînd îți dai seama deodată de măsura putințelor tale. Și, prin definiție, cunoașterea de tine nu e altceva decît stabilirea acelei măsuri care cu atîta anevoie se găsește cînd o cauți, simțindu-te prea mic pe lîngă cei mari și riscînd să te crezi prea mare față de vulg. Găsesc totuși că e mai bine să te vezi zdrobit în umbra giganților, decît în situația lui Guliver față de pitici.

Cetatea antică făcea din eroii săi statui, pe care le ridica pe înalte piedestaluri ca să fie văzute mai bine de toți. Ele înfățișau un canon al devenirii. Omul se forma după statuile cetății sale. Dar nouă de mult ni s-au sfărîmat toate statuile. Nu ne-a rămas decît să coborîm în noi. Dar în acea lume internă, în care spațiul și timpul n-au decît piezișe rezonanțe, tot ce e măsură riscă mereu să se destrame și iluziile procedează ca un joc de oglinzi pentru fantomele dragi lui Narcis. La urma urmei a deveni și a fi nu e decît unul și același lucru. Viața interioară e muzicalitate, cea exterioară formă și acțiune. Toată drama creatoare nu e, în fond, decît acea transpunere spre formă. A forma, a da aparențe, a alege, a simplifica. Din confuza multiplicitate mergi stăruitor spre unitara ar-

monie. Epoca noastră e a dezagregărilor. Ea face un proces general de intenție tuturor ierarhiilor. Or, însuși actul creator de a forma cuprinde ierarhizarea care se opune monotoniei egalizatoare. Idealul omului modern e de a fi organizat ca o albină, pentru a se integra în anonimatul stupului social. El tinde să evite contrastul și aventura reducîndu-și memoria la diagrame statistice și scheme utile. Pretinzînd a deveni natural, se dezumanizează. Odată cu desolidarizarea lui de supranatural și divinitate, omul își pierde omenia, căci simbolurile sunt adesea mai fecunde decît datele ipotetice sau precise ale cunoașterii. Iar tema hazardului e poate lucrul cel mai hazardat din lume.

Tot filosofînd pe marginea amintirilor mă simt cuprins deodată de acel deplorabil pesimism comun celor ce vorbesc în mod imprudent de viitor și mai ales de acel prezent față de care suntem mai întotdeauna nedrepți. Și asta se întîmplă fiindcă ne pierdem în vane profeții, scăpînd luminoasele scîntei ale clipelor fugare. Profeții, chiar cei mai autorizați, mi-au fost întotdeauna antipatici. Să ne întoarcem deci spre amintiri.

Pentru a reveni la decorul familial de la Viena, uitasem să-ți spun că erau agățate pe zidurile din fața patului meu o serie de acvarele, la care, vrînd-nevrînd, m-am uitat ani de zile fără a înțelege prea bine rostul lor, dar care, prin strania înfățișare a celor reprezentate, începuse de la un timp a pune unele probleme minții mele de copil. Un erou în zale, purtînd coif cu mare panaș, ținînd într-o mînă o lancie și în cealaltă o floare, stătea îngîndurat într-un soi de scoică care semăna prea mult a baie de șezut. Această ciudată navă căreia autorul încercase în van să-i dea forma unei scoici, era trasă de o libelulă cu privirea concentrată.

Într-o altă ramă, vecină, o femeie despletită stătea într-un turn în lumina tăioasă a unui clar de lună. În a treia ramă, sub crengile găunoase ale unui vechi copac dormea un

alt erou, blond ca toți ceilalți. Observasem odată, cînd mama intrase în cameră pentru a-mi ura noapte bună, că aruncase o privire ironică către acele mari și stîngace acvarele, iar altă dată am auzit un crîmpei de conversație între părinții mei, în care tatăl meu spunea:

— Ar trebui să le scoatem, nu e bine să fie lucruri urîte în camera copiilor. — Dar te asigur că nu sînt chiar așa de urîte, răspundea mama. — Nu chiar urîte, adăugă tata, dar ridicole. — Da, încheie mama, dar de nu le vede pe ziduri, Eugen se va întrista. Acest ultim argument avu precădere.

Fiind bolnav într-o iarnă și culcat în pat, mofluz de această imobilizare, ușa se deschise și un personaj corpolent, cărunt, cu o mustață care îi acoperea gura și sprîncene stufoase care îi umbreau privirea, intră surîzător în odaie și se așeză lîngă mine. O cravată în volute țîșnea sub curba amplă a bărbiei. Îmi luă mîna. Bănuiam că trebuie să fie unul dintre nenumărații mei unchi. În privirea și felul de a fi era la el ceva din veselia și cordialitatea de la Hoisești. Nu îmi ținea mîna ca un doctor, dar mi-o frămînta parcă ar fi vrut să deslușească ceva în înjghebarea mădularelor mele. Pe urmă, tot strîngîndu-mi mîna și privind cu complezență la acvarelele din perete începu să-mi explice și să-mi povestească. Vezi, acesta este Lohengrin, ... vorbi mult. Siegfried, Sigmund, Sieglinde, Wothan, Walkiriile, Walhalul reveneau mereu rostite cu o voce muzicală. Ca toți bătrînii, vorbea mai mult pentru dînsul. Dar totuși, din cînd în cînd, mă privea încercînd a citi vreun interes în privirea mea care se împăienjenise de somn. Deodată masivul personaj se ridică, zicîndu-mi:... „dar toate acestea trebuie să ți le cînt, ca să le înțelegi mai bine". Ieși din cameră lăsînd după dînsul toate ușile deschise. După cîteva clipe începură primele acorduri ale pianului întărite de ciudate mugete ventrilocvente. Valuri de armonii încă neauzite năvăliră ca un diluviu

în apartament și mă cufundară pînă la urmă într-un somn adînc. Astfel am luat cunoștință de parnasul wagnerian și de imensa lui nostalgie. Dar și azi, cînd revăd pe scenă eroii blonzi cu coifuri prea lucitoare, se interpune între mine și ei fantoma palidelor acvarele ale unchiului Eugen. Cu toate că a încercat de atunci să mă inițieze în măreția muzicei wagneriene, el e poate de vină că n-am putut niciodată să mă obișnuiesc cu rechizitele acestui teatru romantic.

Unchiul Eugen era produsul romantismului tardiv și generos care avea drept oraș sfînt Bayreuthul. Ciudatul personaj era pictor și pasionat muzician. Ucenic al diverselor ateliere pariziene, el nu putu niciodată să se dezbare de o apăsătoare stîngăcie. Picta cu siguranță și în culori plăcute subiecte care îl depășeau. Își muta neastîmpărul din vechea lui casă de la Iași la nu mai frumosul lui conac din Budești, lua trenul pe neașteptate ca să cutreiere Europa, în goana după concerte și reprezentații de operă, cumpăra și vindea obiecte de artă, frecventa aproape exclusiv pe artiști, era mînă spartă și harpagon fără nici o consecvență, crea o veșnică neliniște în viața lui familială, trăia mereu cu valizele făcute, părea veșnic grăbit, dar cînd dădea de un pian, intra într-un soi de delir muzical întotdeauna de lungă durată. Muri într-o cameră de hotel fără a lăsa în inima nimănui prea multe regrete. Avusese în trecut neveste și copii fără a le fi dăruit prea mult din inimă, și trecu prin viață visător, agitat și ursuz, tîrît de pasiunea lui muzicală prin oameni și lucruri, fără a avea timpul vreodată să se oprească temeinic la ceva și la cineva. Cînd mă gîndesc acum la el îmi apare ca un Werther care comisese neiertata imprudență de a nu se fi sinucis la timp. În grupul acela de bărbați foarte personali care formau familia din Hoișești, printre acești moldoveni totodată visători și vehemenți, el apare ca dureroasa întruchi-

pare a veleitarului înfrînt și a artistului nerealizat. Ceea ce dădea totuși o anumită armonie personalității sale era acel nimb pe care-l crează în jurul unei ființe ansamblul unor preocupări deosebit de nobile. Drama lui a fost poate de a nu fi optat între artist și amator. Și pe urmă generația lui a socotit multe victime wagneriene. În lume au bîntuit pe atunci două boli intelectuale: ibsenismul și wagnerismul. Ibsenismul mai ales pentru femei și Wagner pentru toți. Femeile își puneau probléme, încercînd a-și dramatiza viața artificial, iar bărbații nu-și puneau nici o problemă, lăsîndu-se aserviți aproape în întregime de năvala pasională a maestrului de la Bayreuth. Și spun acestea cu totul fără ironie, dar mă întreb dacă e rolul marii arte de a năuci lumea sau de a o limpezi, de a scoate destinele din albia lor naturală sau de a lumina fragila întruchipare a zilelor fugare. Nu știu și nici nu e de știut.

Pe acest cumnat al tatălui meu l-am cunoscut puțin. Acvarelele cu Lohengrin și Siegfried s-au pierdut, ca toate celelalte. A fost distrus și marele său tablou reprezentînd culesul viei la Hoisești, pictat cu o grație de primitiv și care era în salonul din Iași al unchiului meu Matei. Din toate a rămas doar portretul primei sale neveste, sora mai mare a tatălui meu, pictată într-o rochie ocră, pe un fond cărămiziu. Înalta siluetă a defunctei are plicticoasa solemnitate a portretelor de familie. El își pictase nevasta convențional și în treacăt, cum o iubise. N-am avut pentru acest om nici un fel de simpatie. Dar ca ultimele și tardivele valuri ale unei furtuni, care pier lin pe nisipul unei plaje, așa și urmele zbuciumului său mă ating în anumite zile.

Așa a fost și azi pe cînd îți scriam.

2 martie 1956.

*Dragă Simon,**

Întorcîndu-mă vara trecută spre Iași dintr-o călătorie mai lungă făcută la mănăstirile Țării de sus, o pană de cauciuc opri mașina din întîmplare tocmai în locul în care tarlaua ce duce la Hoisești ajunge în șoseaua mare a Pașcanilor. Ți-am vorbit de acest loc, de acel peisaj și de amintirile prime din copilărie lăsate de acest colț de țară. Dar numai în funcție de memoria mea și de acea atmosferă creată în mine de mediul moldovenesc. Astăzi aș vrea să-ți spun ceva despre noi, cei de acolo, despre acel grup uman care își înfăptuise pe colina aridă și joasă de pe marginea văii Bahluiului, un loc de regăsire, de odihnă, de solidaritate și de reculegere. Aș vrea să-ți mai spun cum întîlnirea noastră, în acest peisaj n-a fost o simplă întîmplare, cum locul acela dezolat ne-a dat la toți o anumită noțiune a spațiului și a timpului, a izolării și a participării, a despuierii și a nepăsării pentru tot ce nu ne-a părut esențial. Și aș vrea să-ți mai explic de ce spun „noi". Memoria păstrînd în mine prezența vie a ce a fost iar prezentul solicitîndu-mi spiritul prin multiple chemări, nostalgia pe care ți-o dă sentimentul ireversibilității timpului nu are cînd să se strecoare în noi. Nu vreau să neg că din trecut nu se desprind cîteodată tulburătoare umbre, că acest trecut nu pune anumite opreliști hoinarelor mele drumuri. Sunt unele popasuri cînd ești ademenit să te uiți înapoi. Și atunci te sperii cît de scurt e drumul rămas în urma ta, cît de lung cel pe care năzuiești a-l mai face. Nefiind timp nici de odihnă, nici de lacrimi, grăbesc pasul. Nici Iașul acela care își ridică turlele în zare nu e pentru mine un decor de duioase amintiri. Cu rugina cupolelor, igrasia dărăpănatelor case, a părăsitelor grădini și a mucegaiului mizeriei din care se ridică domnești arhitecturi în neprihănita lor mîndrie,

* Adaos la *Scrisoarea a VII-a.*

acest oraș dă prin formele și culorile sale un puternic imbold de optimism neastîmpărului mea. Atît! Nu cred în deșărtăciunea nici a lucrurilor, nici a cugetării, nici a visurilor. Negarea Eclesiastului e a unui fățarnic dezabuzat. Totul are un sens chiar dacă toate trebuie să piară.

Ședeam deci pe marginea acelui drum pe care mai bine de o jumătate de veac, trecu, călare sau în trăsură, aproape în fiecare zi, bunicul meu Basil ca să-și cerceteze moșia. Și acea moșie se întindea pe cele două povîrnișuri ale unei văi care șerpuia între coline joase. Spre șosea, se termina printr-un iaz în care stuful creștea înalt. Dincolo de vale era satul, grădina cu conacul și biserica. Așa sunt și azi mai toate. Din cei cinci plopi mari de lîngă fîntînă, unul singur a rămas. Lumina înserării cuprindea valea. Numai umbrele violete ale dealurilor aveau forme mai precise. Vara pîrlise totul și carele se întorceau spre sat lăsînd o ceață de praf în urma lor. Și eu am trecut pe aici cu dînsul. Eram așezați amîndoi în fundul trăsurii pe care el o conducea lăsînd hățurile să atîrne pe capră. După ce părăsea drumul, trecea prin șanțuri și peste vîlcele dînd bici cailor. Ajunși pe dîmbul de hotar al moșiei coboram din trăsură. Mă așeza pe o căpiță a grîului nou secerat. Era vară, ca și azi, era pe înserate. Lăsă caii în voia lor tîrînd trăsura încet după ei. Pe cîmp nu mai era nimeni. La ora aceea nu mai era nimic de inspectat pe moșie. Bunicul Basil inspectă zarea. Pe urmă se așeză pe jos, pipăi ușor pămîntul parcă ar fi vrut să simtă zvîcnirile unei inimi, își apropie urechea de țărînă și ascultă prelung. În sfîrșit se ridică într-un salt, mirosi vîntul cald care aducea cu dînsul ceva din umiditatea unor bălți îndepărtate. Privi iar zarea, se aplecă cu luare aminte asupra unui mușuroi de furnici și, în sfîrșit, fără nici o vorbă mă reașeză în trăsură și pornirăm spre casă într-un trap întins. Toate

acestea se întîmplară pe tăcute. Înnoptase cînd ne întoarserăm acasă.

Îmi aduc aminte și de acele mese zgomotoase, șezînd ghemuit lîngă mama, pe care le prezida acest șef de trib vesel și vehement. Discuțiile erau duse de dînsul cu ironie, autoritate și cîteodată cu furie. Artă, literatură, politică toate erau discutate după cîte mi s-au povestit în urmă. Cu privirea lui urmărea expresia celorlalți încercînd a le descifra pe obraz gîndurile sau părerile încă nespuse și adesea provoca discuția pe care cutare nepot sau fiu evita s-o înceapă. La capătul celălalt al lungii mese bunica singură, tăcea retrasă în surditatea ei. Relațiile bunicului Basil cu bunica Pulcheria erau bizare. După acele cine zgomotoase, pe treptele de sub bolta intrării, bunica și bunicul se așezau amîndoi. Bunicul citea gazeta iar dînsa nu citea nimic, cufundîndu-se într-o adîncă și somnolentă tăcere. Spre sfîrșitul zilei pleca să se plimbe pe marginea povîrnișului care domina valea Bahluiului sau se ducea cu trăsura pe moșie, cum făcuse cu mine. Ea se retrăgea în camera ei și cotrobăia prin teancurile de scrisori foarte metodic clasate și legate cu panglici. Într-un scrin micuț, cum avuseseră mai toate cucoanele de altădată, ținea documentele esențiale. Mulți ani în urmă, mult după moartea ei, găsindu-mă singur la Hoisești, cercetînd camera ei care devenise o locuință de musafiri, am deschis acel scrin în care bunica își strînsese arhiva. Erau telegramele care vestiseră morțile și nașterile din familie. Seara el își făcea pasiența într-un colț și ea într-altul. Bunicul făcea puțină corespondență. Scrisorile lui, redactate cu un scris nervos și grăbit, erau scurte. Înainte de a se retrage seara în camera lui, își trecea mîna pe umerii bătrînei fără nici o vorbă. Dînsa, adesea, se retrăgea prima în tăcere fără a ura nimănui noapte bună. Tatăl meu îmi confirmă că în ultimii ani ai lungei lor vieți comune nu-și mai vorbiseră. Pentru

cei pe care i-am lăsat în urmă încremeniți într-o statică renunțare, obișnuiți a-i privi ca nemișcate componente ale istoriei noastre personale, nu prea ne punem întrebări asupra vieții lor lăuntrice. Admitem noi, încă plini de vlagă, ca o lege firească a destinului că bătrînețea e înainte de toate renunțare, chiar dacă această renunțare e străbătută de sepulcrale ecouri a cărei neliniștitoare muzicalitate n-o putem înțelege încă. Adîncim propriile noastre pasiuni și notăm în paralel fugare și epidermice sentimente. Ne analizăm trecutul încă fraged și parfumat, trăim cu nesaț prezentul în veșnica neliniște a clipei viitoare, ca nebuna de la Sf. Agathe care se gătea în fiecare zi pentru a primi la gară fata ei ce murise demult. Vorbind de bunicul, bunica, părinți, ne mulțumim a iubi amintirile noastre fără a ne întreba de care zbuciume au fost solicitate inimile lor. Privind acele stînci ale trecutului, le considerăm încetul cu încetul ca semne geodezice ale propriilor noastre peregrinări. Acea Pulcheria a cărei ultime fotografii și desene ne-o arată în haina ei aproape monahală de aba, cu o față asexuată pe care nici urmă de frumusețe nu mai rămăsese, a cărei privire distrată nu se mai oprea pe nimic și a cărei buze uscate erau ca un semn lapidar, nu avusese parte numai de dolii și de bucurii de familie. Toate începuseră cu o violentă dramă pasională. Logodită cu acel nostalgic bibliofil, unchiul Gheorghe, primul născut al marelui logofăt și frate mai mare al bunicului, ea întîlni la Horodniceni pe tînărul revoluționar care, în opoziție cu tatăl său și în general cu toată familia, preconiza reforme sociale hotărîtoare și Unirea. Puțin timp înaintea nunții ea fu răpită de bunic și se căsători în munți. Evenimentele de la sfîrșitul domniei lui Mihail Sturdza și Revoluția din 1848 obligă pe tînărul ei soț să treacă hotarul. Ea rămase în munți, unde clandestin se întîlnea cu bunicul prin pădurile dese ale Carpa-

ților. Logodnicul părăsit muri de nostalgie și de tuberculoză, ca un autentic romantic. Basil, el, întemeie o familie. Avu nouă copii. Munci mult și îi crescu pe toți urmărind cu vigilență destinul fiecăruia. Șapte din acești nouă copii întemeiară la rîndul lor familii. Și atunci, atenția bătrînului Basil se întinse și asupra nepoților. Generozitatea sa vitală ne-a urmărit și ne-a format pe toți. Dar ea? După vremea nașterilor ce dură aproape 20 de ani și a întemeierii acelei gospodării de la Hoiești care îi fusese zestrea, după anii de la început de economii pentru pregătirea zestrei fetelor și întreținerea în străinătate a celor trei fii, ce urmase? După unele ierni petrecute la Dresda, unde tatăl meu se născuse și a cîtorva călătorii la Paris, începură cei 30 lungi ani de claustrațiune la Hoiești. La vîrsta de 60 de ani bunicul meu declară că își terminase cariera și de atunci înainte avea să se pregătească de moarte. Pînă la incendiul casei mele păstrasem *Imitația lui Hristos* și *Inițierea la moarte* a lui Kempis, care purtau amîndouă aceeași dată 1842, anul căsătoriei sale. Puritanul crescut în Elveția, fusese frămîntat o viață întreagă de probleme religioase și dăduse întregului decor al intimității sale o sobrietate austeră. După această caldă dragoste și fericită căsnicie, cînd a început și cum a început tacita și trista despărțire care reduse convietuirea cu îmbătrînita și uzata Pulcheria doar la obișnuința unei prezențe? N-a fost o bruscă îndepărtare, nici măcar o neînțelegere. N-a fost o altă dragoste care l-a îndepărtat de vechea sa complice în lupta de la început. Cum s-a stins acest amor? Care au fost gîndurile acestui bărbat viguros pînă la urmă, cînd vremea îmbrățișărilor trecuse, cînd trezindu-se dimineața în zori pentru a porni călare pe moșie, privirea lui se oprea o clipă pe fața adormită a acelei femei cu trăsături dure, aproape bărbătești, de pe care se retrăsese surîsul iubirii. Soarele care răsare în deșertul Siriei

îmbracă o clipă în flăcări stîncile singuratice ce se ridică în deșert. Așa și acea privire care se oprea pe fața adormită pentru a-și arunca pe urmă razele mai departe. Acest obraz devenise o piatră de hotar, hotarul lumii părăsite a iubirii. Călărind spre zarea dimineții, urmărea cu pasiune munca de pe moșie spre a strînge bani și a pregăti viitorul celorlalți, care tineri încă, aveau nevoie să fie ajutați. Și întors acasă, îmbătat de spațiu și de optimism, începea discuțiile pasionate privind viitorul tuturor acestor copii și nepoți. Și o prietenie afectuoasă înlocui cu încetul dragostea veche. Căci dragostea se apără în noi cu înverșunare opunînd uitării și delăsării prietenia și gelozia care nu sunt decît două moduri ale aceleiași substanțe. Dar unii din copii muriră, alții fură înfrînți. Basil se revoltă contra morții pe care o aștepta pentru dînsul. Da, moartea așteptată, pregătită, meditată, care vine de departe spre tine ca un alai, dar nu asasinatul hidos printr-o naștere nenorocită a fetei sale Helena, cea mai iubită. Revolta îl duse pînă în pragul asasinării doctorului vinovat. Resemnarea, deci, nu era totală. Nu era poate decît o iluzie, produs șubred al unei asceze prea de timpuriu impusă. Se zice adesea că o mare durere și un doliu sufletesc în comun leagă și mai mult două ființe. Nu sunt chiar așa de sigur de această afirmație. Mi-e teamă că adesea marile dureri izolează. De ce? Poate că acțiunea lor asupra memoriei e și ea ucigătoare. Cu fiecare ființă care moare, începem și noi a muri. Înfrîngerile noastre sau a celor de care sunțem legați, moartea celor care au trăit lîngă noi și adesea pentru noi, ne izolează. În elanul nostru vital, amintirile ne împing înainte.

Lumea memoriei e marele nostru laborator vital și creator în care moartea celorlalți nu intervine decît pentru a pune jaloanele viitoarei noastre morți. Un soi de egoism ne face să privim viitorul care se îngustează și al

cărui hotar începem a-l simți, ca un paradis din ce în ce mai incert. Cuvîntul „mîine" ne înfricoșează. Și atunci, în jurul celor care îmbătrînesc, o luciditate amară depoetizează încetul cu încetul tot ce, atîta timp, memoria ornase. Trecutul revine despuiat de podoabele tinereții cu remușcări și cîteodată resentimente. Așa a fost poate cu bunicul meu Basil. Fratele mort de oftică și de nostalgie din cauza lui, logodnica răpită, violentele certuri cu marele logofăt, care murise retras la mănăstirea Neamț, toate acestea din cauza ei. Remușcarea e ultima și cea mai rea servitoare a dragostei. Cînd totul e terminat, și afecțiunea și prietenia, ea vine să acuze. Ea nu avusese acces în casă cît timp stăpîna domnea, orbind pe cel care săvîrșise nelegiuirea. Dar ea are răbdare. Cînd suntem singuri și goi, fără armură, lipsiți de flamurile mîndriei, ea ne sare în cale în numele legii. De ce a rugat pe copiii lui să graveze pe piatra sa de mormînt cuvîntul „iertare"? Iertare pentru ce, el care fusese atît de bun și de leal pentru toți. Era pentru păcatul de temelie pe care își ridicase neamul, păcatul din care noi toți ne tragem.

Se stinsese dragostea, apusese prietenia, se uzase obișnuința. Nu rămăsese decît o prezență care într-o zi chemase remușcarea. Ultima fază a vieții bunicului meu Basil a fost dominată de acest neiertător sentiment, cel mai amar care poate fi. Și au mai trecut ani mulți pînă să vie moartea așteptată acum ca o eliberare. A fost în el o lungă luptă cu zvîcniri sclipitoare de vitalitate, rîsete, pasionate discuții, resentimente și noi entuziasme. Dar cînd bătrîna Pulcheria trecea prin casă, mutînd cîte un scaun sau împingînd cîte un fotoliu, bunicul Basil era apucat de un soi de neliniște. Dar totuși au rămas pînă la urmă, șezînd după fiecare masă pe aceleași trepte de la intrarea casei, privind cu seninătate spre cimitirul din jurul bisericii care se ridica dincolo

de grădină, dincolo de tufele de lilieci ce își răspîndeau în fiecare primăvară miresmele, înainte ca să înflorească salcîmii drumului de sosire. Și nu se poate vorbi nici la unul, nici la altul de împietrirea inimii. Tăcută și surdă cum era, bunicuța a continuat pînă la urmă, ca și dînsul, să fie atentă, primitoare și bună cu toți. Drama care se întîmplase era numai a lor, rămăsese secretul și ultima lor legătură, de care m-am încumetat a vorbi acum, după o jumătate de veac de la moartea lor. Dacă el, Basil, acest întemeietor de trib, ne-a urmărit atent chiar în jocurile noastre de copii ca să deslușească întrucîtva ce era să fie de noi, dînsa în tăcere și în ascuns continua să agonisească economii pentru a trimite cîte un dar unei nepoate care se mărita sau unui nepot ce studia prin străinătăți. Se cufunda în corespondențe cu toți. Acolo surditatea nu mai era o piedică. Se așternea în lungi și frumoase scrisori de un scris aplecat și egal, pline de înțelegere și sensibilitate. Dar asta era pentru ceilalți. Dacă ar fi fost departe, despărțită de dînsul, poate că i-ar fi scris și lui scrisori pline de cîndînde amintiri, de duioșie și de iertare, această iertare pe care el o cerea tuturor, dar ei nu. Fatalitatea însă le-a impus reciproca prezență pe care o suportau în tăcere. Față în față nu mai aveau ce să-și spuie. Supraviețuiseră prea mult dragostei lor.

. . . . . .

Ieșind din toropeala în care mă îmbiase căldura, monotonia bine cunoscută a drumului și oboseala, priveam acel loc simbolic și prea bine cunoscut, în fața căruia trecusem atît de des indiferent și distrat. Acum eram nevoit să-l cercetez, să-l regăsesc și eram obligat să privesc spre Hoișești, spre parcul și casa în care nici o lumină nu mai era să se aprindă. Afară de iazul de deasupra șoselei, ce secase, nu se schimbase nimic. Dincolo spre holm se

întorceau care, ridicînd același praf în lumina serii. Acolo, lîngă biserică era lespedea de granit pe care era scris „iertare". Bunicul a reînnoit păcatul originar care a stigmatizat umanitatea. Elevul pastorilor calvini retrăise biblica afuriseni. De acolo ne vine, poate, vitala noastră vehemență, surda noastră răzvrătire, inerentul nostru neconformism și neobosita rîvnă în tot ce facem, oriunde am fi.

Pe cînd meditam asupra acestor lucruri, am auzit talanga unei cirezi de vite care luă alene drumul satului pe jumătate ascuns după un povîrniș de deal. Un țăran zdrențuros și indolent mîna cireada cu apeluri prelungi. Spectacol bine cunoscut ca și carele de dincolo de vale care se întorceau scîrțiind. Nimic nu se schimbase afară de noi, împrăștiați prin lume, morți sau vii, pentru a transmite altora fecunda noastră neliniște, noi pentru care istoria e un almanah de fapte diverse și izbînda întotdeauna gratuită.

16 mai 1958.

SCRISOAREA A VIII-A

A trecut un an de cînd n-am mai încercat a-ți scrie. Adesea, în timpul călătoriilor făcute în Moldova, simțeam imperativa nevoie de a povesti unele fenomene ale memoriei pe care le înregistrasem. Dar tot atît de imperative forțe, tot din mine, mă opreau. Înainte de a relua vechea noastră discuție, am fost adus să meditez asupra unei noi probleme pe care, pînă acum, putusem s-o ocolesc. E vorba de acțiunea morții asupra registrelor memoriei. *„La mort qui n'arrive qu'aux autres"*, cum spunea Ferrero. Unele ființe care jucaseră în trecutul meu un rol însemnat sau chiar hotărîtor, de la data ultimei mele scrisori pînă astăzi, au murit. Această succesiune de morți a provocat în lumea memoriei mele întune-

cări şi neaşteptate dezordini. Am constatat că atît timp cît o fiinţă, cu care avem sau am avut relaţii afective, trăieşte, chiar dacă relaţiile noastre cu dînsa şi-au schimbat natura şi importanţa în decursul vremii, faptul că ea trăieşte menţine vie şi actuală în noi tot ce a dăruit ea memoriei noastre. Existenţa ei însăşi, oricît de ştearsă ar fi pentru noi, prin faptul că n-au secat cu totul posibilităţile viitoare care ar putea să ne mai îmbogăţească memoria, creează între prezent şi trecut un fluid adesea înviorător. În momentul în care aceste fiinţe dispar, tot ce au provocat în sistemul nostru memorialistic e cuprins de un soi de fixitate. Şi aceasta datorită faptului că acţiunea lor vie nu se va mai face simţită asupra imaginilor veşnic schimbătoare şi reînnoite, veşnic în prefacere, ale amintirilor. Punîndu-mi această problemă am fost adus să fac consideraţii despre acţiunea prezentului în general asupra memoriei. Plecînd de la postulatul că o amintire, adică o imagine a trecutului, nu este niciodată întocmai aceeaşi şi că este întotdeauna scăldată, în parte cel puţin, în lumina prezentului, am constatat că prezentul schimbă în mod continuu memoria şi nu necesarmente pentru a o îmbogăţi. Cu cît îmbătrînim, cu atît procesul de îmbogăţire a memoriei slăbeşte. Cînd suntem în plină ascendenţă a tinereţii şi a maturităţii noastre, cînd cucerim alene întinse zone ale cunoaşterii, şi cînd totodată viaţa ne dăruieşte din plin senzaţii, imagini, intuiţii, intervenţia morţii celorlalţi e un fapt divers care în cele mai multe cazuri nici nu ne opreşte sau ne stînjeneşte în formarea noastră şi nici măcar nu ne deviază din drumul nostru.

Amintirile se succed năvalnic, se acoperă unele pe altele, iar ceea ce noi numim uitare vine pe furiş să le organizeze în zonele secrete ale memoriei. Noi nu putem şti niciodată dacă un lucru e de-a binelea uitat. Căci, în realitate, totul din viaţa noastră se înregistrează.

Dar numai o mică parte din această înregistrare este utilizată și chemată iarăși la lumină. Noi suntem în fiecare clipă tot trecutul nostru în contact cu devenirea. Dar cînd cuceririle cunoașterii încetinează, cînd echilibrul din noi, între această cunoaștere și potențialul nostru de simțire, s-a stabilit, memoria își fixează hotarele, pe cînd obișnuința își croiește în ea anumite drumuri mai bătute. Atunci moartea intervine și ea aruncînd umbre peste cutare sau cutare regiune a memoriei, care umbre, la rîndul lor, vor scădea luminozitatea prezentului. Acest fenomen îl simțea Eminescu cînd își termina celebrul său sonet nostalgic: „mă întunec". Cît timp, de exemplu, cei care au fost martorii copilăriei și adolescenței trăiesc, noi simțim mai puțin tragic fenomenul ireversibilității timpului. În parte, cel puțin, ce a fost mai este și mai poate fi. Aceiași oameni, aceleași locuri, aceleași umbre, aceleași miresme ne liniștesc, ne împresoară. Între moartea noastră și prezent mai sunt alții care ne apără. Mai avem timp. Spunem mîine cu ușurință și încredere. Ca într-un asalt, nu suntem încă în primul rînd și mai e timp de fumat o țigară.

Niciodată lumea memoriei mele n-a fost mai vastă decît în anii întemnițării mele. Nu mai știam nimic de afară. Nu murea nimeni în mine și zăgazurile uitării rupîndu-se, apărură nenumărate amintiri, care într-o viață normală n-ar mai fi fost chemate la lumină.

Nu mă pot mulțumi cu teoria clasică a memoriei în care un lucru, un fapt, o ființă sau o întîmplare cheamă prin similitudine și asociații de idei amintirile din cartoteca orînduită în ordine alfabetică a memoriei. Această explicație simplistă e infirmată mereu prin experiență și e susținută de către cei care neagă autonomia spiritului.

O serie întreagă de amintiri trăiesc în noi, apar și își croiesc un drum în spiritul nostru cu totul independent de factorii fenomenelor

exterioare. Dar prezentul, la rîndul lui acționează și adesea alterează memoria. O amintire e un lucru fugar și spontan. Nu se poate vorbi de o amintire, dar numai de serii de amintiri similare (despre o persoană, o circumstanță sau un lucru) care se suprapun în laboratorul conștiinței noastre, dînd, în ultima fază, o imagine cu aparența iluzorie de fixitate a unui instantaneu fotografic. Dacă privim însă această amintire mai atent vom vedea că ea este colorată mereu altfel și de memorie și de prezent. Dar în momentul în care ființa ce a fost în legătură sau care a provocat sau a contribuit parțial la acea imagine din trecut piere, seria întreagă de amintiri e scăldată în paloarea nostalgiei, chiar dacă moartea persoanei nu zdruncină viața noastră sentimentală. Ceva din substanța vieții se retrage din acele imagini care pot rămîne puternic desenate în noi, pot fi mai departe descrise de noi, evocate colorat, dar care apasă totuși mai greu pe suflet. Acesta cred că este miezul problemei, acea retragere progresivă a substanței vitale din amintiri care nu micșorează întinsele zone ale memoriei, dar le sărăcesc consistența lăuntrică sau, mai bine zis, schimbă natura raportului dintre afectivitatea noastră și memorie. Astfel moartea lucrează în noi, prin moartea celorlalți, mult înainte de a ataca înșeși centrele noastre vitale.

A ști că o ființă tăriește îți dă un anumit echilibru, o anumită încredere, o anumită satisfacție de a trăi tu însuți. Din clipa prezentă privești ca dintr-un cerdac spre întinsul peisaj care coboară spre văile albastre din zare. Toate sunt în fața ta: păduri, ape, coline, grădini. Nu vei porni pe nici o cărare spre nici un loc anumit, dar știi că există pădurea de brazi de pe poalele munților, livada de pruni de dincolo de gîrlă, braniștea domnească de pe dealul cel mare, iazul de lîngă mănăstire. Și te întorci împăcat spre treburile tale mărunte simțind în tine toate acestea. Dar vine ziua

cînd stejarii braniștei domnești vor cădea sub secure, o fabrică de cherestea se va stabili la poalele munților care se vor despăduri, din lipsă de grijă iazul va seca și într-o noapte va arde mănăstirea. Pășind din nou pe cerdac îți vei da seama că de acum înainte atîtea drumuri îți sunt închise și atîtea realități s-au făcut amintiri, iar ireversibilitatea timpului va începe să-ți strîngă din ce în ce mai tare inima în nemilosul său clește de fier. Așa e și cu peisajul nostru sentimental. În cutare stradă stă bătrînul maestru care de atîtea ori ne-a sfătuit sau certat. Nu l-am mai văzut de ani de zile. Obișnuința m-a pus să bat alte cărări. Dar mîine poate voi suna la ușa lui și va reîncepe vechea discuție. Voi pleca de la dînsul înviorat. Voi simți trecutul aproape, trecutul tinereții mele care îmi va învioră memoria. La Paris trăiește Georges Michaux și Lucien Fabre, activi, vioi, vorbăreți. Cînd mă voi întoarce în acel oraș îi voi regăsi și feeria inteligenței va reîncepe cu toate artificialele sale sclipiri, iar peisajele Senei vor reînvia în lumina prieteniei.

De cînd nu ți-am scris, maeștrii mei bătrîni din București au murit precum și prietenii mei din Franța. Pe primii nu îi mai vedeam aproape deloc, iar ceilalți erau departe. Dar știam că sunt. Prezența lor în memoria mea mă înconjura ca o cetate. Față de semenii noștri noi acționăm mereu parcă am fi veșnici și unii și alții. Și deodată atîtea posibilități de viitor au pierit cu ei. Față de această hecatombă memoria mea s-a alterat adînc. De acum mă adăpostesc mult mai mult în prezent. Faptul că nu mai pot specula unele speranțe și dorințe în viitor, apasă asupra multor amintiri din care încerc a mă retrage. A intervenit un soi de desolidarizare între acest trecut și mine din cauza unui viitor care nu mai este posibil. Mă simt chinuit între acest flux, reflux și aflux al trecutului asupra viitorului, al prezentului și al viitorului asupra

trecutului. În lumea noastră psihică totul e instabil, incert, schimbător. Toate se pătrund și toate ne pătrund.

Nu îți scriu aceste rînduri cuprins de melancolie. Urmărind însă din obișnuință fenomenele memoriei, m-am găsit în fața unei stări psihice noi în care am simțit destul de brusc că raporturile trecutului și prezentului își schimbaseră valențele, iar pînă să ajung a formula noua mea stare s-a scurs un timp îndelungat. În primul rînd fiindcă mi-a venit greu să accept ideea că prezentul poate altera cuceririle memoriei, pe care prea ușor le considerăm ca un bun cîștigat odată pentru totdeauna, și, în al doilea rînd, că moartea opera în trebările mele. *„La mort qui arrive toujours aux autres"*. Nu e tocmai așa, cînd te uiți mai de aproape la viața sufletului a cărui substanță e memoria. Moartea lucrează asupra noastră din timp nu numai prin uzură fizică, dar și prin sărăcirea amintirilor de substanța lor vitală.

Întrezărită astfel, moartea este și ea o formă continuă a devenirii care coexistă în viața noastră pînă în clipa în care o va depăși. Ea își afirmă și își precizează acțiunea prin moartea altora, a căror viață a fost în legătură cu a noastră.

Dar acest fenomen mai precis și pentru noi mai dureros nu e decît unul din aspectele acțiunii continue a prezentului asupra memoriei.

A considera prezentul ca un simplu element de îmbogățire a memoriei într-o evoluție lineară e cu totul simplist. Prezentul adaugă trecutului, încorporîndu-se memoriei. Prezentul trezește din uitare întinse zone sau scurte clipe din trecut. La această mecanică de înregistrare a memoriei se adaugă, însă, acțiunea de schimbare calitativă a amintirilor prin acțiunea prezentului, alterînd totodată și năzuințele de viitor care nu sunt decît proiectări ale memoriei. Și la acestea toate se mai adaugă misterioasele interferențe și creații ale

însești memoriei care e în continuă fermentație și schimbare. În orice caz, nu vreau să spun și nici nu pot să admit că ființele moarte nu mai acționează asupra memoriei noastre. Dar prin faptul că nu mai trăiesc decît în noi, tot ce privește amintirile lăsate de ei sunt izolate de viață și nu mai au acea incandescență proprie imaginilor celor care mai sunt. Din toate aceste cauze, timpul memoriei se sincronizează din ce în ce mai puțin cu cel al vieții. Timpul memoriei încetinează pe cînd cel al vieții își accelerează ritmul. Facultatea psihică care e în legătura cea mai strînsă cu memoria e sensibilitatea, această rezultantă a facultăților noastre afective. O puternică sensibilitate își are întotdeauna o simetrică echivalență în domeniul memoriei. Nu vorbesc de anumite memorii unilaterale care se dezvoltă monstruos în dauna ansamblului memorialistic, vorbesc de acele memorii armonios dezvoltate: *„dans laquelle les couleurs et les sons se repondent"*. O percepție nouă într-o astfel de memorie provoacă declanșarea uneia sau a mai multor serii de amintiri (o amintire e întotdeauna o imagine complexă), colorînd și întărind acea percepere a clipei fugare, amplificînd-o adesea într-un ansamblu simfonic.

Dar, cînd printre seriile de amintiri sunt și dintre acelea care au fost atinse de acțiunea morții, și clipa prezentă va primi acele note dureroase și funebre care minimalizează vitalitatea noastră proprie. Iar cînd percepția prezentului înregistrează moartea, această înregistrare are adînci și îndepărtate consecințe în domeniile vaste, cu hotare incerte, ale memoriei. Această acțiune cîteodată e lentă și nu se resimte imediat. Preocupările noastre momentane și mecanismul obișnuinței ne ascund pentru un timp ruinele interioare. Dar va sosi clipa în care, pe neașteptate, ne vom trezi în regiuni pustiite și răvășite ale memoriei, regăsind, în loc de viață luminoasă, pustiu și scrum. De acolo provine acea binecunoscută

și banală nostalgie a regăsirii unor locuri sau obiecte care au făcut parte din cadrul unor ființe dispărute. Căci drama cea mare a vieții psihice e provocată de sentimentul ireversibilității timpului, sentiment pe care îl fardăm în toate felurile, dar care nu rămîne pentru aceea mai puțin dureros. Din acea luptă cu ireversibilitatea timpului, din acel secret refuz de a dispare pentru totdeauna și fără urmă în nimicnicie, mai toate religiile au opus diverse corective, iar arta a încercat cu înfrigurare să creeze anumite permanențe ale frumuseții și ale armoniei pentru a însenina viața și a potoli plăgile lăuntricelor noastre deznădejdi.

Tot filosofînd, iubite Simon, am ajuns în fața unor probleme noi, care nu mi-e dat a le trata. Surprins în speculațiile mele asupra memoriei de dispariția unui grup de ființe, mi-am dat seama că cei din generația care ne-a precedat și mulți chiar din generația noastră au început să dispară. Din această cauză am simțit mai puternic acea criză a memoriei și am încercat să-i deslușesc procesul.

Din instinct de conservare, poate și dintr-o naturală igienă morală, am combătut totdeauna în mine nostalgia, încercînd a privi prezentul în lumina atenției și a lucidității. Cînd mă întorc acum la Iași, acest oraș care era populat de ființe strîns legate de copilăria și adolescența mea, nu mai privesc lucrurile decît în pictor și scot din această atitudine tezaure de satisfacții estetice. Sunt totuși străzi și ulițe pe care mă feresc a trece. Nu suport privirea oarbă a ferestrelor caselor părăsite sau înstrăinate. Cu toată grija pe care o pun a ocoli anumite confruntări, amintirile țîșnesc adesea pe neașteptate din cele mai uitate adîncuri ale uitării, răsturnînd configurația prezentului. Așa mi s-a întîmplat astă vară. Întorcîndu-mă din inspecțiile mele de la mănăstirile Bucovinei trecusem de mai multe ori pe șoseaua mare dintre Fălticeni și Roman fără ca mersul somnolent a gîndurilor mele să fi

fost tulburat vreodată de monotonia privelișteĭ dealurilor pe care ogoarele rumenii se așternpînă în zare. Odată însă, pe la sfîrșitul uneĭ zile de vară, cînd treceam pentru a nu știu cîta oară pe acel drum, fără ca vreo asociațieparticulară de idei să răscolească în mine crîmpee din trecut, fără ca un obiect particular al peisajului să-mi atragă atenția, fără ca lumina blîndă a înserării să trezească în mine interesul prin prețioase armonii de culori, am fost trezit subit din lenea și oboseala mea, parcă fruntea mi s-ar fi lovit de pragul unei uși nevăzute. Subit, o anumită prezență din trecutul meu, care niciodată n-a dispărut din zilnicele mele preocupări, dar a cărei absență e adesea întunecată de contingențele prezentului, a fost atît de puternică, încît literalmente acel prezent a încetat pentru cîteva clipe a mai fi. Și din acea clipă întreaga mea viață lăuntrică și-a schimbat cursul făcînd ca unele lucruri să nu mai fie posibile.

Acest fenomen pe care ți l-am descris face parte din imperativele memoriei. Prezentul acționează asupra memoriei și, la rîndul ei, memoria își afirmă puterea asupra prezentului. Totul e mereu în mișcare în noi, în mișcare și schimbare; și e probabil nevoie de acele oceanice adîncuri pentru ca să putem reda scurte și irizate sclipiri pe mișcătoarele noastre suprafețe, acele sclipiri care în limbajul curent se numesc talent și inteligență. Această obscură participare a întregului nostru trecut la clipa prezentă este un element hotărîtor în aspectul așa-zisei personalități. Această obscură și dramatică participare constituie totodată fondul demnității umane în care însăși uitarea este un tezaur.

Unii zic: copilul din mine a murit de mult, alții: adolescentul de altădată a devenit bătrînul cinic de azi. Vorbe. Literatură. Nimic din noi nu moare, dar ceilalți mor în noi sărăcind și uscînd grădinile amintirilor, în care umbrele devin din ce în ce mai pale, mai firave. Îmbă-

trînind, amintirile chiar dacă sunt nenumărate, nu mai au elanul vital prin care interveneau în viața noastră activă. Imperativul memoriei slăbește. Încetul cu încetul devenim un spectator al trecutului nostru care se depărtează fără ca acel trecut să mai trezească acțiuni sau hotărîri în noi. Suprafețele apelor se tulbură și adîncurile se întunecă.

Dar noi n-am ajuns încă acolo, nici tu, nici eu. Poate că nici nu vom ajunge. Dar suntem în prima linie. Nu uita acest lucru! Toți ceilalți au fost culcați. Toți. Totuși, vom mai avea poate timpul să mai fumăm o țigară! . . .

Îți scriu dintr-o luminoasă cameră în care pătrund razele dimineții. Afară un vînt primăvăratec leagănă crengile desfrunzite ale copacilor din curte. Peste acoperișurile joase îmi parvine chemarea sirenelor remorcherelor din port. Unde vom mai pleca? Mai sunt călătorii de făcut și în curînd va fi primăvară.

Aș fi dorit ca nici o notă funebră să nu se strecoare în această scrisoare. E atît de greu să vorbești de moartea care trebuie totuși privită și ea cu simplicitate în față.

Cînd eram amîndoi la Soveja, în plină luptă, acum patruzeci de ani, o înfruntam fără a ne gîndi la ea. Și ea nu era atunci decît un fapt divers, chiar de ni s-ar fi întîmplat nouă. De atunci moartea mi-a dat atît de des tîrcoale încît, pînă la urmă, am început a o cerceta ca pe o componentă a vieții însăși, mai ales că anul acesta ea a pătruns atît de adînc în lumea memoriei mele.

Ți-am scris toate acestea fiindcă simțeam că trebuiesc spuse și ca să aflu dacă pomenitele fenomene pe care le cred generale, au fost percepute întrucîtva și de tine, tu care ai meditat atîta timp și atît de adînc asupra textelor lui Pascal, acest sumbru și nemilos cugetător.

Dar să închidem cărțile și să lăsăm aceste gînduri, căci în curînd va fi primăvară.

19 februarie 1957.

SCRISOAREA A IX-A

Pe luminoasa seninătate a cerului de primăvară, mi s-a impus silueta juvenilă a Simonetei Vespucci. Cîndva, într-o duminică a studiilor mele, am zărit-o în rama ei aurită, pictată de Pollajuolo, așezată între două înalte ferestre ale sălii Tribunei din Chantilly. În depărtare o plajă, cîțiva copaci răzleți aruncînd o umbră pală pe cîmpii eliseene, iar aproape de tot, curba unui umăr, de o deosebit de tinerească rotunjire, atinge cadrul. Pe sînii ei dezveliți și în jurul gîtului înalt se joacă un șarpe. Profilul nu e atît de frumos, cît e de tînăr. Sub fruntea-i nu e loc de amintiri și privirea ei nu cunoaște nostalgia. Totul e prezență și prezent în acea făptură cu ochi încrezători în clipa prezentă și în această zi de primăvară în care totul e posibil și totul permis.

Cînd a fost pictată, era anul 1465. Botticelli avea 25 de ani, Ghirlandajo 20, Verocchio deabia 30, iar Laurențiu de Medici începuse să cîrmuiască Florența. Începuse deci primăvara Renașterii pe care o întruchipa Simoneta Vespucci.

În vestita sa alegorie a *Primăverii* și Botticelli o pictă învești mîntată într-o lungă rochie înflorită, purtînd o coroană de flori în părul ei auriu. Șase ani dură acea primăvară, atît cît, după ieșirea din copilărie, fu îngăduit frumoasei florentine să trăiască.

Am participat și eu la o asemenea primăvară legendară, și nu fiindcă prin închipuire m-aș fi plimbat îmbrăcat în haine de brocart pe piața Segniorici, sau fiindcă în vis aș fi acostat la cheiurile Veneției, dar fiindcă în vremea aceea de care vreau să-ți vorbesc, totul era încă posibil. Cercetînd istoria, am fost mereu atras de acele epoci care premerg și lasă să se presimtă marile împliniri, acele perioade de avînt primăvăratec și de sonor optimism, lipsite de nostalgie, a acelor vremuri care nu

privesc înapoi, îmbătate de năzuinți. Și vremea de care vreau să-ți vorbesc e din istoria mea personală. Aveam 21 de ani și pe malurile năpădite de stuf ale Colentinei, izolat de lume printr-un mare parc, reclădeam bolțile Palatului Brâncovenesc din Mogoșoaia. Și pentru mine, pe atunci, totul era încă posibil. Eram pe pragul înfăptuirilor mele și, străin de orice spirit critic, împins de emotive convingeri, zideam.

Pe zarea aproape marină a șesurilor valahe proiectam vehemența mea creatoare. Păsările și vîntul treceau sub bolțile mele și înainte-mi se întindeau împărățiile fără de hotare ale făgăduinței. Prin arcadele trecutului, al cărui ritm mă încînta, priveam exaltat viitorul. Iar clipa prezentă era un strigăt sonor de triumf.

E mult de atunci și urmară împliniri puține. Întorcîndu-mă azi prin aleele înflorite ale Cișmigiului spre atelierul meu, gustam din plin acea zi de primăvară care ne surprinsese, simțeam toate amintirile unor zile ca acestea ridicîndu-se și suprapunîndu-se, compunînd o absurdă și ideală imagine, totuși unitară, la care participa ecoul altor vremuri, dar în care același ideal transmuta în aceeași esență istoricele dorinți cu vrerea mea personală.

Șantierul de la Mogoșoaia, întîlnirea cu Jean, plajele Adriaticei, plimbarea noastră în Cișmigiu după terminarea bacalaureatului, pașii făcuți pe terasele vilelor palladiene, clopotele Florenței auzite din Fiesole, *Primăvara* lui Botticelli, Simonetta Vespucci deveniseră, toate, o singură și ex-temporală amintire, într-o singură lumină, regizată de o singură și suverană armonie.

Psihologii pretind că mecanismul memoriei este, esențialmente, în funcția asociațiilor de idei. O idee solicită memoria în diverse direcții. Amintirile, în urma acestei comoțiuni, luminează, la rîndul lor, alte imagini mai apropiate sau mai depărtate în timp. Memoria însă

poate fi solicitată voluntar sau nu. Dacă voința intervine, atunci investigația este condusă de inteligență într-o anumită direcție. Dar pe parcursul acestei investigații sunt răspîntiile neașteptate. Va trebui să alegem. Sau dimpotrivă memoria schimbă sau oprește investigația opunînd amintirilor căutate, imagini noi și necunoscute de conștiință, care sunt create de memorie și nu mai sunt propriu-zis amintiri. Ele pot fi idei sau imagini. Există o memorie creatoare sau, mai bine zis, creația elaborează în însăși memoria. Dar, cînd, trecînd prin aleele înflorite ale grădinei Cișmigiului mi s-a impus cu vehemență silueta Simonetei Vespucci, pe cînd spiritul meu plutea în vagul lenei și destinderii care urma orelor de activitate mintală concentrată, cînd în acest spirit se iveau ființe neîntîlnite, peisaje nevăzute, stări sufletești netrăite, idei noi și proaspete care străpungeau realitatea sau, cînd treaz fiind, visul lua locul rațiunei și al luciditătii, cînd nu urmărea conștient nimic și trecea pe apele line ale contemplației, sau nici măcar atît, lăsîndu-se dus de hazard, acest hazard nu făcea decît să propuie, în bogătia lui nelimitată, elementele constitutive a ceea ce căutăm. Dar ce căutăm? Aicea se ivește lupta între ce suntem și ce vrem să fim, între ce putem exprima și tot imensul determinat ce este în noi. Liberul arbitru, ca unealtă supremă a voinței, este în continuă carență. Căci noi participăm la atîtea lucruri încît însăși această voință este, în mare parte cel puțin, constituită din prestabilite intuiții care depășesc cu mult personalitatea noastră. Căci personalitatea noastră nu este decît aparența, linia de care vorbește Leonardo da Vinci, exteriorizarea a tot ce suntem în funcția inițialului imbold vital în virtutea căruia trăim.

Astăzi de dimineață desenam un copac. Era un salcîm chinuit din curtea în care poposisem în ultima mea călătorie. Urmărind cu creionul linia trunchiului și a ramurilor observam

în ansamblul acestor încrucișări de ramuri, schema unui elan în luptă și în același timp în armonie cu mediul în care creștea. În luptă, fiindcă vîntul dominant care, de la ieșirea lui din pămînt, îl obligase la anumite curbe de rezistență, îi dăduse această formă voluntară și dramatică de împotrivire în contra curenților aerieni, în luptă — fiindcă fusese mutilat de oameni sau de vite și se ridicase totuși, dar în armonie cu acest pămînt și această atmosferă hrănitoare care îl ajuta să crească, în armonie, căci, totuși, imboldul vital al lăstarului care cîndva prinsese rădăcini (și care, la rîndul său, fusese crestat dintr-un salcîm răsărit din sămînță) izbutise, în pipăirea aerului și vîntului, luminii și întunericului, să-i dea această grațioasă linie care se desena pe zidurile curții în care se ridica. Acest copac participa la sucurile pămîntului și la subtila compoziție hrănitoare a aerului, la mîna care-l sădise, la sămînța salcîmului din care fusese tăiat lăstarul, ca și la jocul copiilor care făcuseră bice din ramurile sale, mutilîndu-l. El era deci în funcția atît a speciei sale cît și a lumei în care se ridica, participînd la viața modestei curți în care îi fusese hărăzit să fie prin linii, miresme, umbră și culoare.

Așa și noi. Din hazardul hormonic al părinților noștri ne naștem și ne formăm în funcția eredității, a atavismelor, mediului social și educației primite. Mediul și educația, aceste curente dominante ne vor obliga întrucîtva să adoptăm anumite curbe de rezistență, o anumită linie care va fi rezultanta dintre elanul nostru vital și ceea ce mediul social încearcă să ne impuie. Acest elan vital primit și moștenit de specia și rasa noastră a creat în noi aptitudini și simpatii prestabilite care vor încerca a se impune în luptă sau în armonie cu puterile mediului exterior.

De la început problema formației noastre e complexă și multilaterală. Ne naștem cu o memorie pe care imaginile propuse de reali-

tatea ambiantă le va îmbogăți și popula. Dar nu orice din realitate va fi bine venit în acea memorie care își are limitele, paradisul, purgatoriul și infernul ei. Ne naștem cu spații memoriale ierarhizate în care realitatea va trimite îngeri și demoni. Va fi deci o luptă în noi în care vom încerca să învingem și pe urmă va fi lupta inevitabilă cu exteriorul potrivnic și favorabil totodată. Vom prelua în noi ceea ce credem că ne convine și-l vom impune împotriva răzvrătirilor noastre interne. Vom lua din realitate ceea ce hazardul vieții ne va propune spre desăvîrșirea posibilităților elanului nostru vital. Dar ce rol are oare hazardul în devenirea noastră? De la hazardul hormonic al zămislirii noastre pînă la hazardul zilnicelor întîmplări. Precum există o linie în antecedentele vieții noastre, există o linie în felul în care luăm hotărîri și ne purtăm, și alegem din ceea ce ne propune hazardul. Noi alegem mereu, suntem ca un jucător de cărți care, la fiecare popas, își joacă viața pe această carte. Ne angajăm mereu. Dacă hazardul exterior nouă propune diverse posibilități, noi nu alegem în funcție de hazard. N-am ales pe părinții noștri, n-am ales patria noastră, nici mediul în care ne-am născut. Dar, totuși, din raporturile noastre cu părinții, cu țara și mediul în care trăim, cu educația primă care ni se dă, noi ne formăm și alegem în funcția aptitudinilor, posibilităților și simpatiilor noastre. Mai tîrziu alegem meseria sau arta care ne convine, femeia care ne place, ne adăpăm la sursele spirituale care ne satură setea cunoașterii (dacă o avem) și la fiecare răspîntie alegem drumul care va părea a propune popasurile și orizonturile pe care le visăm și care ne cheamă din cel mai adînc instinct al eului nostru. Ne amplificăm datorită elanului vital, pierdem o parte din domeniile interioare moștenite, cucerim ceea ce aptitudinile ne îngăduie a cuceri, pătrundem în viitor și în trecut creînd o lume în care timpul inte-

rior este cu totul altul decît cel sideral. Ceea ce colorează această lume internă e acea coexistență a ceea ce numim trecut și ceea ce spontan e perceput de noi și e denumit prezent. Probabil că vechile orașe, în străzile cărora prezentul își desfășoară tumultul sub arcadele pitorești ale trecutului, ne plac atît, căci regăsim în ele propria noastră ex-temporalitate. Trecutul și prezentul coexistă și în noi și în ele, numai că în noi nu e vorba de coloane și ziduri, dar de ființe care, fie că sunt moarte, în viață sau departe de noi, continuă să ne vorbească în agora tumultului nostru intern. Și acolo, în aceste agore avem prieteni și dușmani care ne urmăresc. Și aicea alegem. Evităm unele impasuri ale eului. Ne pierdem însă cu delecțiune în grădinile fermecate ale lucrurilor neîmplinite. Nimic mai fecund pentru spirit decît aceste dorințe care ne fac să trăim vieți imaginare. Trăim atunci imposibilul. Și cînd hazardul ne obligă să coborîm în infernul nostru personal și acolo alegem, și dacă nu alege luciditatea relativă a liberului arbitru, instinctele noastre prestabilite vor alege ori vor sugera. Căci instinctele care ne sunt toate constitutive și prestabilite, în dauna educației, și în parte a mediului nostru, vor rămîne, în tot decursul vieții noastre, precum și în tribulațiile noastre cu moartea, sfatul suprem al liberului arbitru. Deci, nici oarbă fatalitate, nici pură voință. Suntem prea legați de trecut (de trecutul nostru personal, cît și de cel atavic) și prea avîntați spre viitor, prea îmboldiți de elanul nostru vital, ca în noi voința să fie un cîrmuitor suveran. Acest cîrmuitor e strunit sau îndemnat de sfatul său de instincte. El poate struni sau amplifica aceste instincte; le va putea învinge chiar. Dar însăși această victorie va ține seamă de învinși întrucîtva, va fi, datorită prezenței lor. Elanul vital nu e linear. El se manifestă și în instincte și în voință, avînd însă același izvor și posibilități limitate. Un salcîm nu va putea

semăna niciodată cu un stejar. În elanul său vital un maximum de posibilități sunt prestabilite și linia lui nu poate fi oricare linie, ea va avea întotdeauna linia specifică a unui salcîm. În pădurea cu imateriale rădăcini a muritorilor, există aceeași lege a liniei. Ne vom împlini sau vom fi retezați vremelnic, vom purta fructe din care viitorul va mușca, vom arunca semințe ce vor prinde sau nu, vom ajunge a întinde în jurul nostru o umbră binefăcătoare sau vom hrăni malefice insecte, ansamblul devenirii noastre se va profila în memoria celorlalți ca o ființă delimitată cu un anumit stil, care e linia pomenită de Leonardo. Iar dacă privim în noi, dacă încercăm a ne aduce aminte de unde am pornit, dacă analizăm cu luare aminte primele noastre simpatii, aptitudini, bucurii, primele noastre elanuri de dragoste, primele imagini pe care luciditatea le va putea izola din tot ce le-a fost adaus în urmă, ne vom da seama că toate aceste prime manifestații ale eului sunt indicații ale tendinței noastre generale, ale liniei noastre. De ce cutare imagine, printre atîtea mii și mii de imagini, luminează o întreagă zonă a trecutului, de ce cutare pată de culoare întrezărită cîndva a creat o obsesie cromatică în noi, de ce sclipirea unei priviri persistă, pe cînd obrazul a fost uitat, de ce anumite cadențe muzicale sau poetice au rămas încetățenite în noi, de ce anumite peisaje se suprapun și influențează toate celelalte peisaje văzute și de ce, mai tîrziu, cînd jocul ideilor începuse, citirea cutărei cugetări ne-a dat o comoție pe care și în prezent o resimțim, ne vom da seama că urmărim o anumită linie care se subîmparte cîteodată în ramuri multiple, dar în care fiecare ramură păstrează stilul trunchiului originar. O ramură de salcîm nu seamănă cu una de stejar.

Cînd desenez un copac, cu toate că se va dezvolta în ramuri și nenumărate rămurele, totuși voi observa linia afirmată a elanului

vital „*La maîtresse branche*". Va fi o ramură principală care se va termina printr-o ultimă rămurea, printr-o ultimă foaie care, în ansamblul elanul copacului, va da linia.

Şi noi ne împrăştiem în activitatea şi în afectivitatea noastră. Suntem solicitaţi de viaţă precum e solicitat copacul de cer. Esenţialmente nu mărturisim însă decît un lucru, o temă dominantă. Precum copacul are tot cerul şi pămîntul pentru a se dezvolta şi noi avem tot trecutul şi tot viitorul spre care mereu vom tinde, adîncindu-ne într-un sens şi într-altul într-o amplă simetrie.

Desenez mai departe salcîmul din curte. Primăvara a spart mugurii săi. Înverzeşte. În curînd linia lui se va pierde într-un frunziş colorat, luminos. În momentele noastre de înfloriri şi de rodnicie, ne îmbrăcăm într-o haină paradisiacă. În furtunile toamnei ne vom despuia şi în glaciala atmosferă a lucidităţii linia noastră îşi va trasa schema în aşteptarea altor înfloriri şi altor roade.

Şi eu care îţi scriu, dragă Simon, n-am ales la întîmplare un copac şi nici la întîmplare un salcîm. Cîndva, în copilăria mea am legat prietenie cu un cedru din grădina botanică a Vienei. Iar mai tîrziu am iubit salcîmii din Hoişeşti. Primul m-a învăţat tot simbolicul înţeles al copacilor, iar salcîmii din Hoişeşti, România.

Unul din fenomenele cele mai de seamă, care are loc în laboratorul memoriei, e acela al creării simbolurilor. Prin repetiţia şi selecţionarea anumitor imagini care sugerează anumite armonii sau concepte (ca anumite cadenţe muzicale care acţionează asupra spiritului) se formează în noi un scris al inteligenţei, o întreagă şi subtilă iconografie care se transmută într-o scriptografie asemuitoare celei egiptene în care o categorie de imagini devin ideograme, din care se realizează o simbolică cu totul personală şi intimă a sensibilităţii noastre.

Cînd o anumită imagine tinde a depăşi sim-

pla ei reprezentare cu specialul ei conținut și are în noi o rezonanță care trezește noțiuni mai ample în legătură cu unele idei sau sentimente cosmice, se naște simbolul. Cu cît eul nostru se va îmbogăți, prin memorie, cu astfel de simboluri create de memorie, cu atît și spiritul nostru va vibra mai puternic la toate fenomenele vieții, percepînd mai alene adîncimea ecourilor pe care natura și viața le vor prilejui în noi. Fiecare din noi avem o heraldică a simbolismului nostru personal.

Precum în heraldică, fiecare imagine are o semnificație în legătură cu un fapt sau o atitudine morală iar combinația figurilor și înscrierea lor într-un cîmp, semnificativ și el, toate desenate pe un scut de un coif sau de o coroană, definesc o personalitate sau o filiațiune de personalități care, după imboldul unui ideal inițial, își încearcă realizarea în funcția acelui blazon, care e ca un contract cu destinul, așa și noi în virtutea unor antecedente memorialistice stabilite prin aptitudini ancestrale, ne realizăm în decursul vieții, adăugînd la moștenirea noastră noi semne ale năzuințelor și cuceririlor personale. Acest blazon, la care adăugăm mereu figuri abstracte sau înflorite ornamente pe cîmpul verde al optimismului sau pe asprele nisipuri ale cugetării aride, va pierde sau cîștiga prin mistice alianțe, turnuri, fiare sau crini. Dar structura și suportul heraldicei noastre, încastrată în limitele posibilităților hărăzite, își va păstra structura de la începutul și pînă la sfîrșitul devenirii noastre. Această heraldică e subtilă, nu întotdeauna aparentă și descifrabilă numai de cei ce vor pătrunde și cerceta lumea memoriei, fără milă pentru epidermice susceptibilități sau vanități sterile. Căci a pătrunde în sine înseamnă a cerceta ce e în sine, iar cercetarea, în mod firesc, duce cîteodată la judecare. Lumea memoriei e cu atît mai fecundă cu cît pătrundem în ea fără regrete, fără remușcări și, mai ales, fără nostalgie. Nostalgia este prisma

deformantă a cugetării, care denaturează memoria. În lumea memoriei, prin excelență extemporală, și noțiunea sau sentimentul timpului vor dispare atunci. Sunt întrucîtva ce am fost, sau cel puțin trebuie să redevin ce am fost în clipa cutărei amintiri. A judeca cercetînd trecutul nostru cu ochii prezentului constituie aceeași vulgară eroare pe care o fac unii istorici pătimași care condamnă veacuri întregi de civilizație ce nu mai corespund eticei prezentului. În această cercetare noi vom intra aparent cel puțin în conflict cu morala, de teama complezenței. Dar în cercetarea unor fapte, imagini, sentimente, nu e vorba de complezență față de sine, dar numai de clară atenție. Ce a fost bine sau rău, ceea ce ne pare rușinos sau de laudă trebuie privit în totalitatea valențelor sale. Un element al memoriei sau o zonă întreagă a memoriei va fi cu atît mai valabilă în noi cu cît o vom curăța de păienjenișul așternut peste el de nostalgia mincinoasă a timpului. Apostaziile sunt întotdeauna ucigătoare și sterpe. Dacă în cursul vieții noastre trecem prin zone succesive, faste sau nefaste, hotărnicite brutal și compartimentate ca și cîmpurile unui blazon, dacă crizele cugetării sau ale inimei ne vor zvîrli fără milă în diverse șanțuri, a încerca să uităm nu rezolvă nimic. Heraldica noastră se alcătuiește și fără vrerea noastră. Pentru a fi cît mai valabilă față de noi, cît mai eficientă, e nevoie să preluăm mereu în fiecare clipă toate faptele, cugetările și întîmplările noastre cu o cît mai mare luciditate. Dar acest lucru este imposibil de realizat. Memoria și eul nu pot fi cuprinse în clipa fugară ca cerul întreg într-un strop de rouă și cercetările trebuiesc seriate. Noțiunea timpului niciodată nu se lasă cu totul exclusă. Și atunci, în această seriere a memoriei, se vor ivi categorii de imagini și impresii care au fost, prin repetiția sau intensitatea lor momentană, esențiale. Descoperirea farmecului unei anumite spațialități în frageda copilărie,

intensitatea repetată a anumitor culori dintr-o suită de peisaje întîlnite în timp, o vorbă auzită cîndva pe care memoria o va repeta mereu, pătrunzînd în noi ca o picătură de apă care găurește o stîncă, anumite fraze muzicale care renasc pe neașteptate, perceperea și urmărirea unor armonii care cer realizarea lor de către tine, insinuantele dorinți ale senzualității care încearcă, ca lianele marine, să cuprinză și stîncile și înotătorul, întruchipări ideale deabia întrezărite, renăscînde patimi și reînnoite lașități, toate acestea vor alcătui scutul blazonal care poate oricînd fi barat prin diagonala bastardiei. Nu totul este esențial în lumea memoriei. Dar ceea ce este esențial trebuie să domine chiar dacă e semnul unei înfrîngeri. N-a ridicat, oare, Ștefan al Moldovei biserica din Războieni în amintirea unei bătălii pierdute? Pe cînd se desenau pe scutul baronilor de altă dată numai semne de virtuți, de cuceriri și victorii, prin heraldica memoriei noastre vor trebui să se deseneze lucrurile nu în funcția gloriei, dar a autenticității. Căci de se va ivi în cale îngerul nu semnele gloriei și ale vanității le va cerceta, și ne vor fi de folos. Și această autenticitate va face ca operele noastre să atîrne mai greu în judecata oamenilor, iar cuvintele noastre, și ele, vor suna mai bine. Căci cuvintele, mai toate, sunt tare vechi și uzate ca monetele a căror efigie e ștearsă de atîtea mîini prin care au trecut și numai din felul în care le vom face să sune, vor recăpăta și ele autenticitatea lor. Și așa va fi cu toate operele noastre. Ele vor trebui să poarte pecetea heraldicei personale, pentru a cărei stabilire sinceritatea singură nu este suficientă, dar și luciditatea, această ipostază superioară a spiritului.

Unul dintre primii pictori la care mi-am făcut ucenicia, Pedro Aro-Jo îmi spunea mereu: „cînd te uiți la natură ca s-o pictezi, nu clipi din ochi ca s-o vezi numai în pete incerte, dar dimpotrivă, deschide ochii cît mai mult".

„Deschide ochii" aceste vorbe le-am luat drept deviză a blazonului meu lăuntric. Și, deschizînd fereastra, privind la îmbelșugatele frunzișuri ale primăverei ploioase, și deschizînd ochii asupra celor ce sunt și au fost, am încercat și eu să fac cuvintele să sune spre mărturisirea permanentelor mele credinți, sperînd, prietene dragă, că vor fi bine primite și înțelese de tine... căci oricui nu vorbesc.

27 mai 1957.

SCRISOAREA A X-A

Era într-una din acele seri ale adolescenței în care lumina dă tuturor lucrurilor simbolice înțelesuri și cînd toate se cufundă într-o obscură chemare. Singurătatea mea creștea cu apropierea nopții. Simțeam cum se întinde spre zarea colinelor, care se vedeau pe fereastra deschisă a camerei bunicului, unde locuiam acum, în rarele mele popasuri făcute la Hoișești. Și de data aceasta eram în treacăt prin acele locuri. Răsfoiam o carte fără a mă hotărî să citesc. Frumusețea clipelor care colorau fugarul prezent era prea tulburătoare. Nu izbuteam a mă reculege. Nerăbdări adînci împiedicau gîndurile mele a se preciza. Lumini rubinii loveau geamurile paraclisului care își ridica, la capătul grădinii, zidurile și turla peste stufișurile veștede de lilieci. Lumina și timpul nu mai păreau a fi sincronizate. Nori grei grăbeau noaptea spre răsărit, pe cînd apusul nu înceta a-și risipi bogățiile. O liniște îngrijorătoare oprise adierile vîntului. Totul amuțise, pînă și obișnuitul lătrat al cîinilor din sat.

Dintr-o dată cerul se stinse. Un vîrtej de praf se ridică, prinzînd în spiralele lui primele foi veștede pe alei. Ca o pasăre speriată de noapte, mama Anica se năpusti în casă, fugind din cameră în cameră pentru a închide ferestrele. Cîteva uși fură trîntite de vînt și

se auziră undeva zgomote de geamuri sparte. Furtuna surprinse casa ca o corabie în larg.

— „Cînd începe furtuna, îmi spunea Franz, mă simt cuprins de o ciudată exaltare. Sunt mai stăpîn pe toate facultățile mele. Dezlănțuirea elementelor naturii mă apropie de forțele elementare. Viața îmi apare în toată puterea ei creatoare, nemiloasă și suverană. Auzi voci în furtună, chemări, amenințări și vaiete".

Așa era și acum. Ieșisem din cameră pentru a privi din ferestrele arcuite ale salonului dealurile cuprinse de valuri de praf. Zarea pierise, iar în depărtare norii tîrau după ei perdele cernite de ploaie. Tot peisajul luase o înfățișare oceanică, mișcătoare și incertă. Întunericul creștea. Primele picuri loviră geamurile cu duritate. Din adîncurile memoriei vocea lui Franz îmi parvenea: — „Azurul mă dizolvă. Numai goana norilor și cadența furioasă a valurilor mă satisface". Auzeam afară gemînd plopii din jurul fîntînii așa cum gem catargele înainte de a se rupe.

— „Nu coastele uzate de privirile călătorilor mă satisfac. Ferește-te de lucrurile prea mult privite. Ele și-au pierdut sufletul. Ocolind capul Horn am surprins adevărata frumusețe a naturii, acolo unde nu-s decît stînci, ghețare, valuri și vînturi tăioase unde nu mai rămîne nimic din sporadica blîndețe a vieții".

Amintirile despre Franz se făceau mai stăruitoare o dată cu opintirea vîntului împotriva ferestrelor care vibrau. Era iar lîngă mine acum, ca atunci cînd, pe malurile golfului Guarnero ne plimbam zile întregi.

— „Să nu ai casă. Nu încerca a te statornici. Te vei realiza reîncepînd mereu călătorii printre oameni și lucruri. Nu te lega de ceea ce ai făcut și gîndește-te mereu la ce năzuiești să faci. Trecutul e o povară". Afară furtuna vuia chinuind năpraznic copacii, iar un fulger orbitor trecu prin bezna norilor ca o semnătură trasată cu ciudă.

—„Lunga răbdare se realizează în clipa or-

bitoare cînd, fulgerător, îți apare adevărul". Tot ce spusese Franz îmi revenea în minte acum, cînd începeam a înțelege. Eram copil cînd hoinăream cu dînsul și era mult de cînd murise acel văr al mamei mele! Trecuseră ani de cînd nu mă mai gîndisem la dînsul. Îl iubisem, căci nu semăna cu ceilalți. Părinții mei și, în general, toată familia vorbea de Franz cu îngăduință, dar totodată cu o ușoară ironie. Acest descendent al vikingilor înfruntase mările arctice pentru a studia curenții marini și vînturile. Se întorcea din peregrinările lui cu mari albume de fotografii cu valuri. De aceea ceilalți zîmbeau cînd se pomenea de Franz. Era cel care călătorea pentru a fotografia valuri, parcă n-ar fi altceva de fotografiat. Dar acum toate aceste valuri se năpustiseră parcă asupra casei din Hoisești. Ea plutea greu pe movilele de lut ale văii Bahluiului, iar peste mine treceau valurile amintirilor tot atît de năvalnice și de grăbite. Întunericul cuprinse salonul, stingînd privirile portretelor din pereți. Singură prezența lui Franz cuprinsese toate umbrele întunecoasei înserări.

— „Știu eu dacă vei fi curajos! Adu-ți aminte că teama nu rezolvă nimic. Cei din neamul tău au dreptate să spuie că, de ceea ce te temi, nu scapi. De aceea nu te teme decît de Dumnezeu, căci de el nu scapi în niciun caz oricare ar fi drumurile pe care ai apuca". Simțeam într-însul o neobișnuită facultate de a visa și de aceea poate că și tăcerile lui mi-au rămas în memorie, ca mai fecunde momente decît dărnicia lui în aforisme și pilde. În personalitatea lui se simțea un tumult stăpînit. Afară, acum, vîntul își domolise furia șuierînd prin hornuri. După ce fusese surprinsă de brusca irupție a lui Franz, memoria mi se lumină ca după febră. Franz mă înviorase. Am simțit în clipa aceea că zestrea copilăriei era împlinită. Mă simțeam bogat de tot ce se revărsase ca dintr-o coarnă a abudenței asupra primilor ani ai vieții. Hambarele erau pline.

Recolta era strînsă. Adolescența suna alarma și drumurile viitorului se întindeau divergente în fața mea.

— „Totul nu e decît aventură" mai spunea Franz. Și mă întreba, în acele clipe „care va fi aventura mea" . . . căci de atunci n-aveam de gînd să mă las bătut de toate vînturile. L-am mai auzit zicînd tatălui meu: — „Furtunile trebuiesc înfruntate. Naufragiile în port sunt rușinoase. Pleacă din timp din portul obișnuinței. Și din viață pleacă din timp, dacă trebuie. *Tapfer sein ist gut*", adăuga drept concluzie.

A rezista, a înfrunta, a pleca! Dar a rezista împotriva cui? Încotro să plec cu tezaurul meu de amintiri? Amintirile, memoria. Dar memoria este însuși sufletul. Ce ar fi spiritul nostru fără memoria care dă forma cugetării și îndrumează instinctele. Fără memorie, spiritul nostru n-ar fi decît o imprecisă năzuință. A preciza. Dar ce? A adînci . . . dar cum? și pe ce căi? A pleca! Acum însăși vechea casă plecase pe apele timpului, nava singură cu ultimul ei pasager. Într-o zi și dînsa va naufragia sau va arde cu toate amintirile sale precum voi pieri și eu în clipa în care încetarea prezentului îmi va anula valența memoriei. Prezentul nu e decît ultima clipă a memoriei și năzuințele noastre o sumă a memoriei, iar viitorul o ecuație a cărei date se schimbă din clipă în clipă.

Pe cînd ploaia suna pe acoperiș încercam a desluși ceva din concordanța care se stabilise între furtuna de afară și întunericul înstelat din mine. În fond doream tot, vroiam tot.

Mama Anica intră ținînd în mînă o lampă și mă pofti la cină. Am coborît pe îngusta scară care ducea spre încăperile boltite ale parterului unde se găsea sufrageria. M-am așezat la capătul lungii mese. Furtuna nu se domolise de tot și, din timp în timp, își dezlănțuia iarăși furia. Mama Anica, ultima supraviețuitoare a bătrînilor servitori, mă privea

posacă și mă servea în tăcere. Amintirea lui Franz își continua magicul efect rupîndu-mă din ceea ce am convenit a numi realitate. Simțeam cum amintirile mele cele mai vii erau acelea ce priveau momentele de exaltare sau de reculegere, momentele în care fusesem inițiat asupra frumuseții și armoniei. Cînd tot ce e înfricoșător și ne înconjoară, depășindu-ne, ne este revelat pe căile limitrofe dintre zona cugetării și a instinctului. Mă simțeam cuprins de vîrtejul reversibilității timpului. Simțeam cum nu îmi mai stăpîneam cugetarea. Amintirile se urmau grăbite, spărgîndu-se de conștiința mea, ca valuri de o faleză. Masa se pierdea în penumbra sufrageriei. Părea nesfîrșită. Perdelele grele de la ferestre aveau cîteodată ușoare tresăriri. Ploua mereu și de pe streașini cădeau cascade de apă. Nu observasem, însă, că de la un timp nu mai stăteam singur la masă. Nu îi auzisem venind și îmi era teamă să știu cine erau. Vedeam numai mîinile lor pe fața albă a masei și simțeam cum privirile lor mă iscodeau. Nici vorbe, nici zgomot de tacîmuri, numai acele mîini palide, mîini fine de bătrîne femei cu aliațe tocite, mîini dure de bărbați sau agile, de adolescenți, neîndemînatice mîini de domnișoare cu inele mici. Nu cutezam a privi peste cercul de lumină a lămpii, a privi mai sus de mîini. Mă simțeam deodată străin în această casă în care totul îmi era cunoscut și care, azi, mă purta înainte spre destinul meu. Ce căutau aceștia, a căror călătorie demult se terminase? Le zăream moartea pe paloarea mîinilor. Și eu voi veni cîndva să mă așez printre ei la această masă cînd altul se va afla în jilțul bunicului.

Privirea mi se opri pe mîinile mele colorate de sîngele tinereții. Din clipa aceea masa își reluă înfățișarea obișnuită. Cercul de lumină se ridicase. Nu observasem că mama Anica luase lampa pentru a-mi da a înțelege că cina se terminase. Îmi spuse cu vocea ei stinsă:

— „Ar trebui să vă duceți la culcare. Am spus vizitiului să fie gata devreme ca să fiți la Iași înainte de prînz".

M-am întors în camera mea, unde am găsit patul pregătit. Am adormit curînd ascultînd ploaia care cădea încet în noapte. Cînd m-am trezit, zorii lăsau să prevază o zi luminoasă și caldă de vară. Anica mă privi pornind și mă urmări din ochi de pe scara bolții de intrare, fără a-mi face vreun semn de adio.

Din ziua aceea începu lunga călătorie.

5 septembrie 1958.

SCRISOAREA A XI-A

Mi-aduc aminte de un drum în noapte. O serbare se pregătea în vechea casă de la Hermeziu și eram așteptați. Trecuse de Sf. Ilie și în Iași căldura verii devenise istovitoare. Vărul meu M. N., care îșI iubea caii, hotărî plecarea odată cu lăsarea răcoarei nopții. Luna se ridica puțin după asfințitul soarelui astfel că drumul avea să fie luminat.

Înnoptase de-a binelea cînd am păsit în curtea unde trăpașii se înhămau sub supravegherea vărului meu. Coșurile cu flori, cutiile cu bomboane erau așezate cu grijă și fără grabă la spatele trăsurii. Știam că serbarea nu putea fi fără noi. Cînd toate pregătirile plecării se terminaseră și după ce luna se ridicase drept deasupra turnului Goliei ieșirăm din Iași, luînd-o pe Sărărie. Odată ultima casă a orașului lăsată în urmă, părăsind șoseaua, pornirăm pe un drum de țară. Parcă intraserăm în lumea tăcerii. Pe pămîntul bătut de mersul carelor, nici roțile, nici copitele cailor nu se mai auzeau. Trăsura, în mersul ei, unduia ca o luntre. Nimeni nu vorbea. Imensul peisaj nocturn își pierduse zarea în ceturile depărtării, iar umbrele vîlcelelor păreau lacuri adînci. Totul era fluid, mișcător și incert. Ase-

menea unei ademeniri spre necunoscut, șerpuitul unui drum ce se desprindea de al nostru pornea spre întuneric. Din cînd în cînd, peste frunzișul negru al unui sat, o clopotniță lovită de razele lunii sclipea ca o piatră de hotar. Care hotar?

Mai departe era Iașul acum decît Capul Bunei Speranțe, iar la acea ultimă casă a orașului se oprise trecutul, luînd-o înapoi. Spațiul albastru al nopții se adîncea în viitor ca o țară necercetată, dar făgăduită. În întuneric lucrurile își mărturisesc taina. Lumina zilei limitează. Noaptea, toate te ating. Și în noaptea aceea stelele nu ne păreau mai îndepărtate decît Castelul Stînca ale cărui ziduri albe luminau creasta unui deal. Coboram în răcoarea unei vîlcele al cărei iaz ne era destăinuit de cîntecul broaștelor. Pe urcușul uscat al miriștilor, greierii aveau cuvîntul. Fîșii de fum pluteau deasupra satelor. Nici o adiere nu tulbura frunzișul rarilor copaci aplecați peste drum. Totul părea ca oglindit într-o apă lucie. Năzuințele mele își pierduseră înfățișarea, năzuințele acelea pe care în fiecare zi le reconstruiam.

Fiecare zi! Dar ce fuseseră oare zilele mele pînă atunci? Arzătoarea dorință de a cunoaște și o dragoste împrăștiată în toate. Dar a cunoaște ce? Deodată în această noapte boltită peste mine sună această întrebare: Ce să cunoști? De ce să cunoști? Și ce înseamnă a cunoaște? De ce năvăliră toate aceste întrebări în mine tocmai acum, cînd, în extazul nopții, mă duceam la o serbare. Oare n-ar fi mai cuminte să te pierzi în frumusețea lucrurilor, să te lași plutind pe apele timpului fără țel, să încerci numai a pătrunde frumusețea clipei fugare, să aduni în tine comori care se vor pierde o dată cu tine? De ce această rîvnă cînd paradisul ne ademenește? De ce acea nevoie de mărturisire? De ce această rîvnă a mîinilor pentru a participa la veșnica facere? De unde acea nevoie de a colabora la facerea lumii

care n-a fost la început cum spune cartea, dar care în fiecare noapte reîncepe? De ce acea mare neliniște care ne pătrunde și somnul, care ne mînă, vrînd nevrînd? De ce să nu poți alege? Iar templul unde îl vom ridica? Pe munte sau în vale?

Drumul urma acum creasta unei înalte coline. Cerul se simțea și mai vast, noaptea și mai adîncă. Prin pîlcuri negre de tufani apărea, ca o neliniștitoare prezență, șerpuitul argintiu al Prutului, pe cînd, dincolo de malurile sale urcau păduri peste dealuri. Intraserăm într-o altă zonă a nopții. Geometricele fîșii ale moșiilor urmînd ridicăturile valurilor de pămînt apăreau din loc în loc ca punți aruncate peste abisuri. La capătul lor se ridicau orașe străvezii, clădite din umbre care, de abia întrezărite, dispăreau în peisajul mișcător. Ca niște siluete de călăreți priveghind cîmpul de luptă înaintea bătăliei, copaci răzleți stăteau încremeniți în întunecarea lor. O îndepărtată chemare străpunse noaptea. Atunci ne oprirăm într-o pădurice. Nici o adiere nu dădea glas frunzișului. Se auzeau numai caii păscînd iarba umedă a nopții. Cu incandescența lor aurie, focul țigărilor noastre, flori aduse dintr-o altă lume, luceau în acel univers, inuman și polar, pe care noaptea îl ridicase în jurul nostru. Singurătatea mea de la plecare crescuse mereu. Acum o simțeam totală. Se făcuse una cu această noapte fără de sfîrșit. Totodată simțeam că eram mai mult decît de obicei . . ., că eram eu . . . unul. Singurătatea mă obligase a fi, a fi fără ceilalți, a fi fără speranța de a cere altuia ceva, între amintirea trecutului și visul viitorului. A fi în spațiu și în timp. Dar timpul și spațiul erau noaptea. Și noaptea era fără sfîrșit. Și unde oare era cuvîntul? Nu așteptam nici un răspuns. De altfel, răspunsul era dat de mult: „nici pe munte, nici în vale, dar în inima ta". De ce nu poți alege, și eu ce eram? O obscură năzuință de mărturisire! Simțeam jucînd în mine un ritm, anumite cadențe

care mă purtau și totodată simțeam nevoia de a coordona, de a reține tot ce tindea spre împrăștiere. Luptam ca să dureze acea clipă în care luam în stăpînire ce credeam a fi al meu. Dar cine mi-l hărăzise? Luam fără a alege. Nu e timp de ales. Reții ce poți.

Dar clipa se sparse. Eram iarăși în trăsură. Drumul cobora și suia în clarul de lună. Impreciziunea peisajului mă pătrundea din nou. Cînd într-o parte, cînd în cealaltă a drumului apăreau lacuri de lumină. Deodată începurăm a înainta de-a lungul plajei unei mări peste care se risipi o ploaie de stele.

Nu mult după aceea caii suiră la pas, opintindu-se din greu spre un platou mai înalt, izolat de rîpe adînci care, din toate părțile coborau în întuneric. Acest platou se termina într-un pinten violent luminat de razele lunii și care se înfigea adînc în noapte, ca pupa unui vas. Ne oprirăm iar, pentru a lăsa caii să sufle. Vărul meu lăsă hățurile jos, privind liniștit înainte. Cum de nu-i era frică? Vedea el oare locul în care ne opriserăm? El nu părea a-și da seama că îngustul platou pe care creștea o iarbă săracă plutea prin beznă, fără țel, sub praful constelațiilor.

Fără țel acest pinten înfipt în noapte! Unde eram, la capătul nopții sau al timpului? Sau timpul și noaptea deveniseră unul și același lucru? A fi singur înseamnă a fi singur printre lucruri, dar aici nu mai erau lucruri. Simțeam că mă goleam de realitatea mea. Începeam a nu mai fi. Dar toate se schimbară iar. Trăsura o urni din loc și coborî, trecînd sub tunelul unui crîng. La ieșirea lui, cumpăna unui puț arăta ca un deget scheletic spre cer. Prin mărăcini se zăriră crucile unui cimitir. Dar aceste semne nu mă priveau. Nu bănuiam atunci prezența morții. În război o considerasem ca o accidentală oprire a devenirii, ca o străină și brutală imixtiune în treburile noastre, ca un asasinat nici măcar premeditat. Încă nu-i cunoscusem surîsul și nu o simțisem în însăși

umbra mea. Credeam că poate fi înfruntată ca un dușman, privită în față ca un dușman. Nu bănuiam că te urmărește și, din cînd în cînd, îți suflă în ceafă, ca să n-o uiți. Dar în acea noapte, care conținea tot spațiul duratei mele, probabilitatea ei nu intra în socoteală. Nu speranțe, dar năzuințe erau la extrema limită a posibilului. Posibil e tot ce ar putea să fie și ne pîndește.

Vîntul nopții fosni prin buruieni, aducînd parfumul unor fînețe îndepărtate. Era totuși vară pe pămînt și prin grădini trandafirii parfumau clarul de lună. Acoperișurile unui sat se deslușiră peste frunzișurile unor livezi. Erau oameni acolo care dormeau după îndeplinirea muncilor.

Drumul acum cobora ușor, spre lunca Prutului. Greieri cîntau mai stăruitori, iar între bolta cerească și noi o ușoară ceață se strecură. Începeam a regăsi prietenia lucrurilor. Mă întorceam în țara obișnuinței. Îmi erau cunoscuți plopii aceia, de-a lungul șoselei și zidul parcului, peste care se ridicau stejarii și acel cerdac, unde atîrna o lanternă venețiană și sunetul acela de viori care ne ajunse.

Doar mergeam la o serbare și eram așteptați!

26 septembrie 1959.

SCRISOAREA A XII-A

Cînd soarele palid al înserărilor de iarnă pătrundea în camera mea de copil așternînd pe zid un triunghi ascuțit de lumină, mă simțeam cuprins de o neliniște care creștea cu cît înaltul plafon al camerei se întuneca. Dincolo de ușa închisă, știam că o adîncă tăcere umplea saloanele goale, iar pe servitorii care se găseau la celălalt capăt al vastei noastre locuințe, nici nu îi auzeam. Adesea, lampa era adusă cu întîrziere, mult după ce se retrăsese triunghiul

de lumină, care se stingea [cînd] fundul camerei era atins, lăsînd cîteva clipe fîşii purpurii de-a lungul perdelelor. Simţeam atunci cum lucrurile se înstrăinau, retrăgîndu-se parcă în ele, desolidarizîndu-se de mine. Pierzînd aspectul funcţiunii lor păreau a trăi pentru ele. Spaţiul înconjurător devenea incert, adîncindu-se în toate direcţiile iar zgomotele rare ale puţin umblatei străzi păreau ca şi vocile trecătorilor, să emane din mobile şi perdele. Mult mai tîrziu, privind *Madona dintre stînci* a lui Leonardo, am avut aceeaşi senzaţie de mister în faţa acelui peisaj de grotă cuprinzînd toate personajele compoziţiei într-o penumbră încă luminoasă, pe cînd motivul unui acelaşi surîs apărea pe faţa Îngerilor, Sfinţilor şi a Madonei. Şi mă întreb, acum cînd scriu, dacă această asociaţie de imagini e datorită similitudinei peisajului sonor, diferenţiat prin perdele de umbră colorate, cu amintirea locuinţei de atunci care se transforma pentru mine într-un vast şi tainic peisaj similar, sau din cauza unui surîs care îmi apăru în acest peisaj interior, într-una din acele foarte depărtate înserări ale copilăriei.

Începeam a tînji după lampă. Urmăream cu îngrijorare lenta invazie a întunericului. Dincolo de uşă se auziră paşi care mă liniştiră. Cu siguranţă că un servitor aducea lampa. Dar cînd se deschise uşa, nu pătrunse lumina în cameră. Un om înalt, îmbrăcat în negru, ţinînd o mînă pe clanţă şi întinzîndu-mi pe cealaltă, mă privea surîzînd. Surîsul lui avu mai mult efect asupra mea decît lampa aşteptată. În spatele lui se adîncea spaţiul translucid al penumbrelor casei, iar în chenarul sumbru al părului şi al bărbii un obraz palid cu o privire luminoasă exprima un surîs comprehensiv şi bun, un surîs enigmatic şi întrebător care apăruse la suprafaţa întunericului.

Acest surîs n-aveam să-l mai revăd niciodată. Mulţi ani după aceea, cînd îmi fu dat să-l frecventez, pe faţa lui mai întotdeauna

încruntată și tristă apărea cu greutate un zîmbet fie trist, fie amar, care mărturisea parcă:

Quand notre cœur a fait une fois savendange,
Vivre est un mal.

Omul pe care-l văzusem în acea lumină apunîndă a unei zile de iarnă așezîndu-se lîngă mine, scoțînd un caiet de schițe dintr-un buzunar neobișnuit de larg, o sticluță de tuș și o pană de gîscă, învăluindu-mă cu privirea lui caldă și desenîndu-mă fără ca surîsul să dispară de pe obrazul lui, pe omul acela care mă ridicase în brațe la Hoisești, odată ce căzusem, privindu-mă lung și duios, pe omul acela l-am regăsit concentrat în sine, purtînd în sine o singurătate care se manifesta față de ceilalți printr-o agresivitate nu întotdeauna stăpînită și dînd cugetării sale o nostalgie vastă și cețoasă ca și zările Moldovei.

În atelierul lui din Paris l-am văzut trăind și, pe lîngă dînsul, în parte mi-am făcut primele încercări. Cele două mari ferestre ale atelierului său se deschideau pe o veche piață triunghiulară plantată cu castani și limitată pe două părți de acele case vechi ale Parisului, austere pe dinafară, atît de primitoare pe dinăuntru, iar pe a treia latură, de fața Palatului de Justiție. Prin spărtura unei străzi se zărea Sena curgînd. Două încăperi văruite al cărui zid despărțitor fusese înlocuit printr-o arcadă joasă, compuneau acest atelier în care se pășea trecînd printr-un îngust și sumbru vestibul al cărui clopoțel fără sonoritate anunța pe rarii vizitatori.

În acest atelier pardosit cu dale de ceramică roșie, mobilierul se compunea din două divane joase acoperite cu stofe prețioase, iar scoarțe și covoare orientale ascundeau în parte pardoseala. Pe consola unui șemineu de marmură albă un vas de bronz, cîteva cutiuțe de fildeș sau de argint se învecinau cu buda-uri și elefanți de jasp sau mătănii de chihlimbar. Pe zid nici o pictură, afară de cîteva schițe

sau acuarele. Două fotolii adînci și joase, o măsuță cu un scrin peste care se ridica o oglindă ovală, ținută de două brațe în formă de colonete. De plafon atîrna o lampă venețiană în dreptul unei console de mahon aflată între cele două ferestre. De altfel, dacă tonalitatea generală a acestui atelier, care era totodată și locuință, se menținea în aceeași gamă de mare sobrietate, mobilele, covoarele și oglinzile erau adesea schimbate. Într-o cămară vecină pictorul îndesase un adevărat bazar cu narghilea, fotolii, măsuțe, arme vechi, cutii cu mănuși și șaluri de femei, vechi rochii de bal, bucăți de brocarte, sfeșnice de argint, măsuțe care apăreau în atelier pentru a figura în compoziția unor naturi moarte sau a sluji drept accesorii la un nud. Adevărata prețiozitate a acestui spațiu armonios disimetric (ca toată casa, de altfel) era dată de calitatea luminii. Era o lumină argintie, fluidă, egală, cu umbre blînde, lumină tulburată de tăioasa intervenție a soarelui doar la o anumită oră a dimineții. Pe varul zidului anotimpurile așterneau nuanțe fugare, umplînd, primăvara, acest interior cu ușoare reflexe, proiectate de frunzișul fraged al castanilor, care vara deveneau de un verde adînc, iar spre toamnă provocau zone aurii, care se stingeau după căderea frunzelor, cînd cenușiul Parisului pătrundea liniștit, acoperind toate suprafețele încăperii cu subtilele sale tonuri violete, roz sau portocalii, după cum era lumina zilelor, după cum soarele apărea prin perdelele de ceață ca un păun de aur, ca un opal sau cînd dese perdele de nori fumurii treceau grăbite peste acoperișurile cu coșuri fumegînde. La aceste variațiuni cromatice ale anotimpurilor se adăugau acele ale orelor. Cînd el picta, și asta se întîmpla mai întotdeauna dimineața pînă la ora două, cît timp lumina varia puțin în atelier. Numai după masă fiecare ungher al camerei se adîncea în penumbre colorate în care strălucea cîteodată o armă lăsată pe masă sau se aprindea cîte o

stofă, pe cînd oglinzile își compuneau perspective ce se pierdeau în ceruri mereu înnoite. Atunci perdelele albe se colorau și ele cu fireturile apusului pînă cînd ecranurile întunericului astupau înaltele ferestre. În acest atelier, în această lumină și-a elaborat Theodor Pallady, vărul meu după tată, timp de 30 de ani, pictura lui. Acolo, în mai multe etape, a ajuns după o muncă neîntreruptă la desăvîrșirea artei sale. Cu toate că se întorcea des în țară, mai ales la începutul verii, fie pentru a-și vedea rudele și prietenii, fie pentru a face o expoziție. Pe la începutul toamnei, se întorcea mereu în Place Dauphine, în inima acestui Paris care îi prilejuia clima de totală libertate și de acea singurătate printre oameni care îi era atît de necesară. Căci după o violentă dramă pasională, după numeroși ani închinați familiei, în liniștea viei de la Bucium, lîngă Iași, el începu a trăi exclusiv pentru dînsul. Acești ani de la Bucium, cu dese vizite la Hoisești, atunci cînd mai trăiau bunicii, au fost și ei fecunzi. Iașul a fost scena copilăriei sale, iar bunicul meu, Basil, personalitatea care l-a influențat cel mai mult. Rareori el pomenea de părinții lui. Mai niciodată de tatăl său și rar de mama lui al cărei temperament pasionat era prea apropiat de al lui. Bunicul meu Basil însă l-a obsedat stăruitor pînă la bătrînețe. Căuta a se regăsi în el, în atitudinile sale stoice și în vehemența unui caracter irascibil. De la el moștenise incapacitatea de a tranzacționa, felul tăios de a se exprima, o ferocitate față de semenul său, care în realitate nu-i era naturală, dar pe care și-o impunea ca o disciplină. Se ferea de a fi surprins în stare de duioșie. Ca și bunicul meu era asocial și apolitic, trăind închis în el ca într-o cetate. Avea un simț feudal al onoarei, iar concesiile din niciun domeniu nu erau în posibilitățile lui. Avea pudoarea bunătății sale, care îi era virtutea dominantă. Aceasta nu l-a ferit să fie considerat de mulți contemporani și chiar de

unii membri ai familiei, drept un egoist. Marele efort lăuntric, lunga luptă cu sine, împiedică mai întotdeauna pe artist în străduința realizării personale, de a fi un conformist. Dar ceea ce, atît în sînul familiei cît și în societatea de atunci, îl făceau neînțeles e că neconformismul era aparent, mai ales în pictura lui. Lipsa de succese de la începuturile sale și atitudinea rezervată și cîteodată ironică a familiei, au mărit acea izolare de care avea să profite atît. E adevărat că începuturile sale au fost confuze și că deplina măestrie a căpătat-o tîrziu. Iar cei care privesc pe din afară evoluția unui artist, cer de la început izbînzi, chiar facile. Or, de facilitate, de facilitatea sub orice formă, Theodor Pallady s-a ferit continuu. Primele sale desene exprimă de la început aptitudini excepționale. Elev al lui Gustave Moreau, nepot prin alianță a lui Puvis de Chavannes, fără a cădea în prețiozitatea livrescă a primului, nici în felul decorativ al celui de al doilea, spiritul lui a fost totuși solicitat de amîndoi maeștrii. Dacă pasiunea lui crescîndă pentru culoare îl va ajuta să se elibereze de sobrietatea cromatică, cîteodată săracă, a lui Puvis de Chavannes, de la dînsul, pînă la urmă, va păstra austeritatea trăsăturii desenului sau puritatea și simplitatea în a exprima făptura umană. Dar de spiritul literar în atmosfera căruia a rămas multă vreme, avea să se elibereze cu greu. Geniul lui Baudelaire a planat multă vreme deasupra lui, cu aripile sale cernite. Dar ceea ce trebuia să-i rămîie de pe urma lungii sale frecventări a operei marelui poet e acest intimism, acea complicitate cu cel care privește opera, acel ton confidențial care se va regăsi în aproape toate operele sale.

Jules Laforgue spune: *„la femme est question d'atmosphère"*. Nimic mai adevărat pentru opera lui Theodor Pallady. Prezența femeii se regăsește la dînsul în peisaje și, mai ales, în naturi moarte ca temă de vis, ca o pregnantă prezență. Și cînd va picta femeia, de

altfel fără nici o complezență, nu o va lua drept model al vreunei alegorii, ci pentru ea și pentru crearea atmosferei unui interior în care atitudinea ei va construi, cu obiecte accesorii, o arabescă armonioasă. Prin urmărirea acestei transpuneri, prin sugerarea spațiului cu simple întretăieri de planuri, el va ajunge la o schematizare aproape bizantină, în care suprafețele colorate vor ajunge la puternice intensități. Dar pentru a ajunge la această intensitate drumul de parcurs a fost anevoios. Pictorul a trebuit să renunțe, în etape dificile, la prețiozitățile cenușii care îi erau atît de dragi și la toată tehnica de penumbre în care căutase, atîția ani, valența culorilor. Trebuia optat între prețiozitate și intensitate. Dacă în ultimele sale peisaje din Provența și în unele priveliști pariziene această prețiozitate va persista pînă la urmă, nu e numai din cauza subiectului în sine, dar și din voința de a subordona lumina culorii. Dar ceea ce a rămas o constantă în toată opera lui e desenul, la început aproape academic și pe urmă din ce în ce mai afirmat în spiritul unei simplificări care urmărește esențialul. El mi-a spus odată: „desenul este cugetare și pictura vis". Acest scurt postulat explică limpede arta lui. Căci desenul este o operație mintală, deci un act al inteligenței care trebuie să transpuie realități spațiale pe un singur plan. Excesul de clar obscur duce pictura, printr-o exagerare a modelării, la un desen colorat. Revenirea la suprafețe colorate, în care modelarea e sugerată tot prin culoare, purtată de construcția fermă a unui desen epurat de toate savantele, dar adesea inutilele amănunte anatomice este arta la care a tins și a izbutit să ajungă Pallady. Adesea îl întîlneam în galeriile egiptene ale Louvrului. Perfecția academismului grecesc îl irita. Mîndria ascetică a sculpturii egiptene îl satisfăcea pe deplin, precum și brutala portretistică a unor mozaicuri bizantine. Detesta pitorescul. De aceea prefera priveliștelor italienești, bogate

în motive teatrale, simplicitatea aridă a peisajelor din Provența, înrudite cu cele grecești. Dacă la începutul carierei sale ilustra o stare de spirit sau o temă literară, în epoca de deplină stăpînire a posibilităților sale el integra această stare de spirit desenului și picturii sale. Pallady vroia să fie astfel înțeles, fără artificii introductive. Nu e un narativ, nu explică, dar afirmă. Naturile sale moarte vibrează de viață și exprimă sau evocă o prezență. Ele nu sunt un simplu pretext de culoare sau un motiv de virtuozitate. Din dispunerea obiectelor, prin legătura creată de așezarea lor într-o compoziție strictă, emană evocarea unui interior în care a domnit frumusețea femeii. Iar cînd, prin catifele, stofe, mobile și flori apare nudul, e pentru a exprima armonia pe care o pune o făptură între lucruri precum făcuseră florile într-o natură moartă. Este un studiu mai înaintat al aceleiași teme.

Mulți dintre cei care privesc superficial arta picturală au acuzat pe Th. Pallady de a se fi lăsat prea direct influențat de Henri Matisse. Dacă acest coleg al lui Pallady din atelierul lui Gustave Moreau a ajuns la aceleași concluzii mai de timpuriu, nu înseamnă necesarmente că Pallady ar fi un imitator. Și aceasta, în primul rînd, fiindcă amîndoi pictorii au temperamente, dacă nu opuse, dar diferite. Amîndoi sunt pictori intelectuali, care n-au putut să nu ție seamă de potențialul lor de cunoștințe. Pentru amîndoi „cunoașterea" este o necesitate care îi domină. Intuiția și sensibilitatea nu îi mulțumesc pe deplin. Nu sunt robiți de instincte. Sunt, și unul și altul, cartezieni în felul lor. Își gîndesc pictura. Dar arta lui Matisse e mai senină. Totul se petrece la el într-o lumină egal de însorită, fie că e vorba de un peisaj, de un interior sau de un nud. Dar pe cînd Matisse, în schematizarea și simplificarea lui de forme și mărirea suprafețelor colorate atinge cîteodată abstracțiunea, la Pallady acest lucru nu se întîmplă niciodată.

Deformările sale nu depășesc aspectul plauzibil al lucrurilor. Dacă la Matisse influența stampelor orientale a fost la obîrșia perspectivei sale picturale, Pallady a ajuns la concluzii similare prin atavismul bizantin al picturilor murale de pe vechile biserici moldovenești. Iar la Matisse abilitatea este mai aparentă. Ca și Enescu, Pallady a avut nevoie de Franța pentru a se realiza. Ca și Enescu, el a trăit strîns legat de țara lui. El își iubea țara ca o ființă a cărei frecventare era o necesitate. A pictat în funcția acestei țări și pentru ea. De altfel, dacă sunt artiști de notorietate internațională, nu există artiști apatrizi. Poussin și Claude Lorrain și-au petrecut viața la Roma, n-au pictat decît în atmosfera romană și peisaje romane. Și totuși sunt printre cei mai franțuzi dintre pictori. Ești dintr-o țară, prin felul de a te exprima, prin mijloacele tale de mărturisire, și nu necesarmente prin subiectele alese. Și dacă Parthenonul s-a eliberat de rigiditatea canoanelor dorice, cu toate că dorică îi este ordonanța, e că Ictinos, arhitectul, era ionian. În formația unui artist, influențele au valoare în măsura în care sunt asimilate. Tehnica, sau mai bine zis știința picturală a unui Gustave Moreau, monumentalitatea în desen a unui Puvis de Chavannes, compoziția constructivă a mozaicelor bizantine și cromatica intensă de pe bisericile moldovenești din secolul al XVI-lea au servit drept reazim lui Th. Pallady pentru a-și ridica opera. Fiecare artist, oricît de original ar fi, purcede la început din alți artiști. Artele plastice, ca și muzica, depășesc cuvintele, iar opera unui artist îi depășește cu mult viața. Viața poate prilejui condiții favorabile sau defavorabile formației unui artist. Natura și viața îi vor propune elemente pentru subiectele operei sale. Dar nici viața personală și intimă a unui artist, nici natura nu vor fi la baza artei sale, căci la baza artei sale va fi tot arta. Căci artistul își organizează viața în func-

ția artei sale și nu viața îi va organiza arta. Nu mă îndoiesc că va veni ziua în care amatorii de vieți romanțate sau specialiști în biografii se vor năpusti asupra corespondenței, de altfel redusă, a lui Pallady, și vor încerca să-l explice printr-o savantă exegeză. Dar nu cunosc o biografie sau o viață romanțată a unui artist care să adauge ceva artei sale și să adîncească ceva din acea artă. Operele unui artist spun tot ce are de spus un artist. Dar omul, vor spune unii „omul"! Omul nu ne privește, omul și intimitatea lui. Ceea ce trebuia să cunoaștem din bogățiile secretelor sale ni le-a transpus în operele sale, precum și cîteodată strigătele sale de deznădejde, de suferință ori de triumf. Dar ce este un artist, la urma urmei, dacă nu acela care mărturisește tezaurele de frumusețe și de vis care zac în noi, acest simț al frumuseții care nu este poate decît imensa nostalgie a raiului din care ne fură goniți părinții.

După citirea unor biografii despre mari personalități ale artei, am auzit mulți zicînd: „în definitiv, n-a fost decît un om". Dar tocmai de aceea este mare, căci de ar fi fost înger nu l-am fi înțeles. A fost un om care a pătimit ca toți oamenii, a avut deficiențele sale ca toți oamenii, dar a încercat să se depășească, să depășească comunul din el, pentru a se mărturisi celor mulți. Dar unii dogmatici amari vor zice: „cei mulți nu l-au înțeles, nu s-a aplecat spre ei să le vorbească pe graiul lor, să le dea imagini obișnuite, simple și facile". În artă însă nu e vorba de a coborî, dar de a depăși! Artistul, prin operele sale face sondaje în adîncul sufletelor, pentru a le chema la frumusețe, la armonie, la cugetare. Ele vor fi atinse, dacă nu imediat, dar sigur în timp. Căci arta nu este decît în restrînsă măsură o chestiune de actualitate, cel puțin ceea ce trebuie să dureze din ea. Ea nu este evolutivă decît în perioade relativ scurte ale istoriei. Menirea ei e să

creeze permanențe. Un laviu de tuș chinezesc din secolul al IX-lea e actual, precum e actual acel cap de bronz al regelui Sargon care se află la Muzeul din Bagdad, turnat acum aproape patru mii de ani iar frescele de pe bisericile moldovenești sunt actuale ca și pictura lui Pallady. Arta, într-o anumită măsură, e o sublimare a fericirii, prin faptul că și ea este, în efortul ei creator, un act de maximă participare. Ce nu poate da viața cu zbuciumul ei, îl dă arta, care e artificialitate numai în ceea ce privește procedeele tehnice. Fiecare adevărat artist a regăsit o floare măcar, dacă nu și un colț al acestui paradis pierdut, a cărui nostalgie fecundă o poartă fiecare din noi în el, această nostalgie creatoare de religii și de civilizații. Omul începe realmente a fi cînd încearcă a-și depăși simpla lui condiție naturală, prin propriile sale forțe sau prin înțelegerea frumuseții, cunoașterii sau înțelepciunii altora care au fost dotați, deci aleși pentru asta.

Pe cînd Theodor Pallady era pe patul lui de moarte i s-a deschis o mare expoziție retrospectivă care a fost senzațională prin ampioarea și unitatea ei. A fost poate cea mai frumoasă expoziție care s-a văzut vreodată în România. Las criticilor sarcina să claseze în ierbarul cunoașterii florile rare ale acestui artist.

Eu, dragă Simon, consecvent promisiunii mele, am încercat să-ți evoc această măreață figură a țării noastre, figura care a dominat tinerețea mea și față de care n-am avut întotdeauna cuvenita comprehensiune și evlavie. Chinuit și eu în munca mea, n-am înțeles adesea dojana unuia care se chinuise mai mult. Dar am vrut să-ți spun esențialul gîndurilor mele în privința acestui artist și în ceea ce privește arta lui, eu, care i-am fost, poate, singurul ucenic.

6 iunie 1959.

SCRISOAREA A XIII-A

Ninge întruna. Aplecat pe planuri și desene nu văd culoarea timpului și nici nu simt trecerea de la zi spre noapte. Nu văd aproape pe nimeni și îmi iau cinele în grabă. Sculat devreme, desenez pînă tîrziu noaptea. De mult nu mai lucrasem cu atîta rîvnă, cu atîta optimism căci de mult nu mai avusesem în mîinile mele un atît de vast și de mulțumitor proiect; poate de cînd lucram la palatul Băncii Chrissovelloni, acum 35 de ani. Era o iarnă grea, ca și acum. Ca și acum, cuprins de entuziasm, nu vedeam, nu simțeam și nu mă interesa decît lucrul meu. Mă întreb, gîndindu-mă la această iarnă de demult și comparînd-o cu cea de acum, dacă eram mai fericit atunci. Eram foarte tînăr. Nu împlinisem încă 25 de ani. Noi doi ne vedeam des. Ne întîlneam la restaurantul Iordache din Covaci și mai tîrziu la Athenée Palace, unde locuiam. Era vremea lungilor discuții și a subtilelor speculații spirituale. Tu erai de atunci lovit greu de soartă și de atunci priveai viața cu metodă și atenție, pe cînd eu eram stăpînit exclusiv de visurile mele pe care, pentru a le realiza, le apăram cu o nemiloasă voință. Cred că e singurul lucru care m-a salvat atunci, acea juvenilă voință care concentra și organiza potențialul meu de hiperboreică visare într-o acțiune creatoare. Nu visam împrăștiat, ci concentric, tinzînd spre un țel bine definit, geometric precizat și armonic gîndit.

Treceam prin atelierele pietrarilor și ale marmurierilor pentru a urmări transmiterea formelor desenate în volume lapidare. În epurele de bolți cumpăneam spațialitatea. Paralel simțeam crescînd în mine încrederea, odată cu ridicarea din temelie a planurilor mele. Visam lucid. Percepusem cum trebuia să se transpuie visul în acțiune. Discriminam focul gratuit de cel eficient. Dar mă jucam, sau mai bine zis, ne jucam enorm.

Pe atunci totul era încă posibil căci nici unul din noi nu atinsese vîrsta la care murise Alexandru, iar a înfăptui lucruri însemnate ne părea firesc. Îți spuneam atunci: cînd clădesc, am dreptate. În jurul nostru roia Bucureștiul anarhic și fantezist de altădată, plin de cîntece, de oferte, de posibilități și de intrigi. Larma tramvaielor era temperată, ca toate celelalte zgomote ale orașului, de străturile mereu împrospătate ale zăpezii iar clopoțeii săniilor sunau prin ulițe a voie bună. Mesele noastre peripateticiene erau pline de rîsete, iar privirea femeilor nu ne tulbura. Te părăseam brusc plecînd spre Roma, Bologna sau Vicenza și mă întorceam, încărcat ca o coarnă de abundență cu toate fructele zemoase și parfumate de pe malurile Mediteranei, regăsindu-te mereu studios, aplecat asupra cărților tale. Toată partea aparentă a vieții era ușoară. Belșug de simțire, de gîndire și de posibilități creatoare. Numai efortul interior, controlul conștiinței și al lucidității critice se străduiau într-o supremă și, cîteodată, disperată încordare. Căci ce ar fi însemnat toată această bogăție a tinereții noastre dacă ne-am fi mulțumit a huzuri. Aveam un zeu și îi clădeam templul.

Pe aleele înzăpezite ale Cișmigiului visam primăvara, fără a ne da seamă totuși că această iarnă avea să fie în memoria noastră mai înflorită decît primăverile, adesea anonime, care erau să urmeze.

Acum, cînd privesc înapoi, îmi dau seama că poziția mea față de opera de artă era aceeași ca și azi. Ca și azi, clădeam atunci cu nostalgiile mele. De copilărie și adolescență mă îndepărtase războiul. Dar în timpul studiilor mele de la Paris și a plimbărilor mele prin Roma, palatul Belvederului, cu grădinile sale în terase pe care oglinzi de apă dădeau cerului posibilitatea de a fi atins de mine, rămăsese filtrul misterios prin care simetriile Versailles-ului sau armoniile palladiene aveau să

se încetățenească în ritmul personalelor mele cadențe. Chiar dacă stabilisem interioare corelații între Veneția și palatul de la Mogoșoaia, trecînd mai tîrziu prin Isfahan și Bagdad, pentru a le da mai multă rezonanță, mirajele și farmecele celor o mie și una de nopți nu aveau să tulbure acea nostalgie a seninelor armonii latine care mereu m-au dominat în toate eforturile mele pentru a realiza simetrii spațiale.

Palatul și grădinile Belvederului nu sunt poate decît o stîngace, pedantă și chiar meschină și naivă evocare nemțească a vilelor italiene sau a parcurilor franțuzești. Probabil însă că acest efort nostalgic dă atîta farmec palatului Belvedere cu parcul său în terase, tocmai din cauza acestei nostalgii. Dacă l-aș revedea acum, s-ar putea ca să-l găsesc inferior altor grădini văzute de atunci. Dar nu grădina reală a Belvederului mă interesează, cu palatul și terasele sale, dar încîntata grădină a copilăriei care m-a făcut să simt frumusețea anumitor lucruri și măreția anumitor fenomene în raport cu aceste lucruri; iar raporturile acelea între monumente, terase, grădini, statui, oglinzi de apă și cer, aveau să ridice în mine acea nostalgie a unui anumit peisaj prestabilit pe care eram să-l caut mereu, să-l regăsesc adesea și în atmosfera căruia am încercat, la rîndul meu, să creez opere similare.

Într-una din serile ultimei toamne priveam, în curtea mănăstirii Golia, cum soarele, apunînd, rumenea fațada de piatră albă a marei biserici, ridicată acum mai bine de trei veacuri. Calcarul alb lua transparențe de porfir și, pe netezimea masivă a zidului decorat de pilaștri, numai trei ferestre lăsau să se strecoare, în luminozitatea înserării, puțin din întunericul răcoros al bolților dinăuntru. Urmăream desenul stîngaci al tuturor elementelor; pilaștrii prea largi cu capitele prea grele, o cornișă turtită, susținută de console prea

puternice pentru cît purtau, deasupra ferestrelor frontoane prea ascuțite, iar deasupra orizontalității cornișei, fantezia aproape anarhică a turlelor, străine de severa ordonanță de dedesubt. Umbrele dispăreau. Toate aceste forme erau cuprinse într-o lumină egală, din ce în ce mai colorată. Atunci, privind acest zid pe care se juca lumina, zid spart numai de trei mari ferestre și de o ușă scundă, am înțeles tot ce îți scriu acum despre mine. Căci vechiul maestru care ridicase acea biserică a Goliei, o concepuse cu elemente romane, văzute la Roma sau într-altă parte, sau numai prin cărți ori gravuri, dar preluate de memoria lui, în urma unei revelații hotărîtoare. Biserica care se ridica în fața mea putea să facă să surîză mulți pedanți, ea avea în naivitatea ei ceva barbar și straniu, dar totuși din Roma și din măreția romană se născuse și păstra esențialul. Toate deficiențele erau secundare și mărunte. Stăpînit de măreția Romei, arhitectul lui Vasile Lupu construise și el cu nostalgiile sale.

Cînd primele mele arhitecturi începuseră a-și întinde umbrele, nu agonisisem în mine decît nostalgii puține iar viitorul îmi apărea ca firească proiectare înainte a paradisului copilăriei. Peste tot se iscau premise de izbîndă. Dar eu nu știam atunci că din izbînzi împlinite nu se nutrește sufletul; nu cunoșteam încă întunecarea care urmează după o victorie. De aceea, cînd îmi pun acum întrebarea: eram mai fericit atunci? — pot să afirm că nu. Dar această afirmație include întrebarea: ce este fericirea? Noțiunea de fericire nu poate fi decît strict personală, ca toate noțiunile esențiale privitoare la „eul" nostru. Prudent este a nu răspunde. Totuși, în ceea ce mă privește voi risca această expresie limitativă: pentru mine fericirea constă într-o stare de maximă participare la toate fenomenele vieții. Această stare nu exclude suferința și neliniștea. Ea n-are nimic static fiind o parte com-

ponentă a fenomenului devenirii sau, mai bine zis, e o stare de hiperluciditate în cursul dezvoltării acestui fenomen. Această stare de maximă participare a coincis cu momentele vieții mele de maximă eficiență. Fiind într-o astfel de fază, similară cu aceea de acum aproape 40 de ani, în care posibilitățile mele de înfăptuire sunt optime, pot să afirm că în actuala mea izolare din Moldova, simt în mine aceeași vehemență creatoare și același avînt ca atunci cînd, înconjurat de surîsuri promițătoare și îmbătat de toate mirajele pe care le proiectează optimismul tinereții, încercam a preciza și a concretiza imanența anumitor armonii. Enunțînd în fața altora aceste gînduri am fost acuzat de nesinceritate. Această acuzare m-a uimit întîi. Reflectînd însă mai mult asupra acestei neînțelegeri, am ajuns la concluzia că la baza ei era însăși noțiunea mea a fericirii, care include sentimentul schimbării și al efemerului. Or, pentru majoritatea oamenilor, fericirea ar trebui să fie ceea ce prin esență nu este: adică o stare statică de internă mulțumire și împăcare cu destinul. Dar nimic nu e stabil și totul e sensibil. Iar noțiunea comună a fericirii nu e valabilă pentru simplul motiv că ea exclude timpul din socoteală, adică devenirea, iar arta, în diversele sale posibilități expresive, e un compromis între permanența imanentelor armonii, cu timpul a cărui robi suntem socotiți a fi. În statica sa înfățișare, arhitectura nu e decît o punctuație a timpului care încearcă în forme durabile să hotărnicească, concretizîndu-le, perioade de timp, iar armoniile pe care le exprimă sunt imanente și, din timp în timp, atinse de devenirea noastră. Aceste armonii se impun cînd, cu toată robia timpului, care ne împinge gratuit înainte spre termenul vieții, printr-un suprem efort și o maximă luciditate în momentele noastre creatoare, ne eliberăm din această robie. Istoria toată își prezintă documentele pentru a susține această afirmare. Dar totodată

noi intuim că există o ex-temporalitate, o veșnicie despre care permanența armoniilor superioare ne dau a înțelege. Atingînd numai sumar și în scurte clipe aceste armonii, participăm la această ex-temporalitate nu prin visări incerte, dar printr-o dilatație, dusă la un maximum de efort, a luciditătii. Și aceasta este fericirea.

Au existat în toate timpurile gînditori care s-au străduit să limiteze viața oamenilor la îndatoriri și mărunte satisfacții. Aceștia nu și-au dat seama că măreția omului constă tocmai în acceptarea acestui neliniștitor compromis între devenire și statică. Acest fecund compromis a avut ca primă consecință ivirea noțiunii divinității care, la rîndul ei, a mînat atît pe *homo faber* cît și pe *homo sapiens* către frumusețe.

Pe cînd, în acea iarnă de demult, călcam pe nămeții aleelor Cișmigiului, înfiorați de măreția unui apus purpuriu care filtra prin crengile desfrunzite, ne îmbătam adesea cu vorbe amare căci tinerețea are nostalgiile și tristețile ei premonitorii. Atunci simți evenimentele viitoare, precum un marinar deslușește îndepărtate insule, fără a ști încă dacă vor apare ca parfumate arhipelaguri sau periculoase stînci prilejuitoare de naufragii.

Și de atunci naufragii au fost. După fiecare, am zis ca și poetul englez: „de mă voi cufunda va fi pentru o altă mare". Noi comparăm, în mod obișnuit, viața, cu o călătorie care se desfășoară pe luciul oceanic al unui singur plan, înaintînd mereu prin succesive decoruri, uitînd că ne putem cufunda sau sălta schimbînd astfel cu totul ambianța morală, descoperind noi orizonturi ale cugetării. Stigmatele nu se obțin în decorul falnic al bogăției și al puterii, precum suprema dragoste a unui Tristan nu se obține și ea decît prin renunțare, al cărei ultim termen e moartea. Nici eroismul nu l-am atins, căci el presupune totala uitare și jertfire totodată, a ceea ce a fost

și a ceea ce ar fi putut să fie, într-o totală jertfire în vederea unei singure acțiuni. De aceea, eroul pur nu se poate realiza decît în moarte, dar cei care supraviețuiesc faptei lor eroice rămîn ca ființe golite de posibilitatea unei noi deveniri, rămînînd printre semenii lor ca posaci pensionari ai gloriei sau, în cel mai bun caz, ca aventurieri care gonesc după năluca gloriei, înlocuind virtuțile lor cu vanitatea. În această năzuință de maximă participare războaiele și asceza n-au putut fi ocolite, dar le-am considerat ca fapte diverse, iar dragostea, în toate manifestările sale, ca o condiție de împlinire, germen esențial al acestei maxime participări... Iar ceea ce întrista atunci convorbirile noastre cînd pășeam pe aleile înzăpezite ale Cișmigiului, încercînd a desluși prin freamătul vîntului înserării ecouri ale viitorului nostru, era acel sentiment al fatalității istorice, fatalitate în a cărei vîltoare ne simțeam cuprinși, care ne tîra, cu întreaga civilizație în care trăiam, spre evenimente ineluctabile. Eram amîndoi obsedați de fragilitatea a tot ce ne înconjura. Dar nici tu, nici eu nu ne-am refugiat în pesimismul istoric care proslăvește și plînge trecutul și vremile de aur ale umanității, asupra cărora se exercita scepticismul nostru. Cultul prezentului și al actualității ne domina, indiferent de nostalgiile estetice care ne chinuiau, și ne mai chinuiesc adesea și astăzi. Căci nostalgiile unor armonii împlinite nu sunt pentru artist decît canoanele și un apel la o lăuntrică și acerbă disciplină, care n-are nimic comun cu deznădejdea lui Orfeu sau cu vaietele ultimului rege arab jeluindu-și Cordova pierdută. Și dacă plînsul lui Orfeu s-a transmutat totuși în armonii muzicale, aceasta înseamnă numai că la unele suflete îndeosebi de armonioase, durerea poate fi învinsă de însăși acea armonie structurală.

Dacă ți-am scris atît, și îți mai scriu și în această noapte, pe cînd ornicul de la Mitropolie își bate ceasurile unul după altul, cu gravitate,

nu este numai pentru a arunca asupra trecutului nostru o privire lucidă, dar pentru a pătrunde motivul consecvenței noastre. Dacă scrisorile mele cumva ar cădea în mîini străine, sunt convins că am fi acuzați sau în orice caz eu aș fi acuzat de autocomplezență, cum ți-am mai spus. Dar nu e vorba aici nici de autocritică, nici de autoflagelare, chiar dacă prietenul tău Pascal afirmă: „*nous ne méritons que le fouêt*". De altfel nu e vorba nici de merite, căci meritele cine le acordă oare, ca să ne intereseze? Ceea ce m-a legat de tine e ca, integrîndu-te vieții mele, ai devenit simbolul viu al acestei consecvențe. În fond, îți scriu din nevoie de precizare.

Cînd, încă foarte tînăr, pe vremea studiilor mele la Paris, am fost primit pentru întîia oară de poeta Anna de Noailles, prima întrebare pe care mi-a pus-o a fost: „Ești un bun artist cum sunt eu un bun poet?". Nu eram doar decît un ucenic pe atunci și totuși am răspuns afirmativ, considerînd că în noțiunea de „bun", „bun poet" sau de „bun artist" acest bun presupunea umila rîvnă a unei munci conștiincioase și continue excluzînd orice diletantism estetizant și mai ales orice complezență față de acea artă și de acea muncă. Umilitatea e o zale care se poate purta și sub haină pentru a te feri de veninoasele săgeți ale vanității și ale complezenții; nu poate fi în niciun caz o haină de paradă.

Dar munca aceea, adîncirea unei meserii a cărei consecință era armonia cuprinzătoare a unei arte, pentru mine și pentru tine practicarea cugetării, cu severitate, n-a fost ridicată de noi la înălțimea unei dogme, ci considerată ca un simplu și firesc mijloc de a face cît mai bine ceea ce aveam de făcut: munca continuă considerată ca o funcțiune organică, cu popasurile sale de somn și de lene. Căci lenea e marele dar al muncii, moment de destindere în care sensibilitatea și inteligența domnesc.

Cel ce nu lucrează mult nu știe ce este lenea aceea răcoroasă și reparatoare umbră a activităților umane. În momentele sau chiar perioadele acelea de paradisiacă destindere, cînd încordarea voinței a încetat, memoria își reia toate drepturile, fecundînd închipuirea. Lenea este însăși clima inteligenței, nostalgia paradisului pierdut și a timpului pierdut. Una din formele cele mai satisfăcătoare ale lenei e călătoria. A călători înseamnă a renaște. Privelиștile nou văzute ridică în noi posibilități neașteptate, schițînd premise ale unor vieți care ar fi putut fi ale noastre și trasează în închipuirea noastră fugare imagini cu tonalități de vis. Înfrîng obișnuința, eliberîndu-ne de noi înșine. Peisajele sunt arcușuri, a căror vioară e sufletul. O călătorie e totdeauna o aventură. Cunosc două hotare de unde, pentru mine, începe fericirea. Cînd, după părăsirea Constantinopolului, vaporul navigînd prin Marmara și canalul Dardanelelor, iese, noaptea, în marea Egee, cele două faruri ale insulelor Imbros și Tenedos își aruncă licărirea peste unde. În clipa aceea, în care apar, valurile încep a se ridica molcom iar vîntul aduce parfumuri saturate de speranțe. Acolo începe lumea fabuloasă.

Pe marginea căii ferate care coboară din Carso spre Trieste se ridică printre stînci și bolovani suri, înconjurată de scaeți și mărăcini, o capelă. Micul edificiu mi-a apărut, cînd coboram în goana trenului spre Mediterana, a fi o piatră de hotar, hotar al paradisului artei. Știam, după ce o zărisem, că se apropie Triest și pe urmă Veneția, toată Italia, Franța, Spania. Din clipa aceea, cînd prezentul devenea atotcuprinzător mă simțeam mai tînăr, mai ager, mai lucid, mai receptiv la toate.

În călătoriile mele prin acele țări mi se întîmpla adesea să hoinăresc dintr-un oraș într-altul fără țel, fără alt scop decît de a privi. Cîteodată, nici măcar atît. Adesea nu ieșeam

din camera mea de hotel, așteptînd noaptea ca să mă cobor în stradă. Astfel multe orașe nu le-am văzut decît proiectate pe ecranul nopții.

Într-una din insulele grecești, uitînd de săpăturile arheologilor, am rămas o zi întreagă culcat pe o plajă să ascult valurile și am dormit. Am dormit mult. Înserase cînd m-am trezit. Dar de acest somn fără vis mi-aduc aminte ca de o întîmplare însemnată. Depășisem unele hotare *et ego in Arcadia (m).*

Iar în lungile mele călătorii prin Orientul lui Harum el Rachid, am cunoscut o anumită calitate de tăcere.

Deoarece nu mi-a fost dat să fiu poet și totuși am simțit nevoia de a mărturisi acele armonii, care nu se puteau fixa în cadențele dure ale spațialității arhitecturale, am cerut picturii posibilități de exprimare care, paralel cu nevoia de a construi în funcția austerității canoanelor stricte, mă lăsau să trăiesc mai departe în acele paradisuri pe care lenea, din copilărie chiar, îmi prilejuise descoperirea.

Dacă am adaus scrisul la această activitate, care a fost dublă în tot cursul vieții, pictura fiind prima în ordinea cronologică a formației mele, este tot în spiritul acela de maximă participare. Toate aceste trei activități îmi apar acum, cînd arunc o privire retrospectivă asupra vieții mele, trei moduri de exprimare a unei singure năzuințe. Mulți m-au acuzat de a fi un temperament împrăștiat. N-am făcut însă nimic în diletant, dar toate le-am făcut nevoit de același imperativ. N-am ales. A alege este începutul diletantismului. A practica cutare sau cutare artă, fără o temeinică convingere, este caracteristica diletantului. Artist ești atunci cînd arta ți se impune ca o nevoie vitală. A deveni un artist, adică un creator de armonii, înseamnă întîlnirea unui om cu acele prestabilite idei care vor domina acea ființă, supunînd-o la disciplinele fără de care nici o creație nu este îngăduită. Am scris fiindcă am crezut în virtutea cuvîntului. Fiind un bilingv,

practicînd din copilărie, în aceeași măsură, și limba franceză și cea română, după cîteva încercări scrise la început în franțuzește, am optat devreme pentru graiul țării mele. Și aceasta din două motive. Primul, din respect pentru limba franceză și, în al doilea rînd, din entuziasm pentru limba română. Căci, din copilărie, poezia românească îmi revelase o anumită muzicalitate care a rămas la baza formației mele literare, precum și peisajele Moldovei și ale Iașului stabiliseră în mine o anumită climă în care aveau să se precizeze premisele esteticei mele, așa cum amintirile din Viena și Italia, iar mai tîrziu din Franța, aveau să mă conducă spre o disciplină ale cărei canoane au fost clasice. Literatura mea e o literatură de comentarii. Și am comentat artele pe care le practicam și implicit unele evenimente din propria mea viață. Astfel, ce am scris, ce scriu și ce s-ar putea să mai scriu va rămîne organic legat de artele pe care le practic.

Marea superioritate a poeților e că n-au nevoie să se explice. Sau povestesc, sau sugerează sau afirmă. Arta comentatorului este ingrată și poate chiar minoră, căci ea nu apare decît ca un corolar a ceea ce se întîmplă sau se înfăptuiește. Ceea ce mai cred este că, în artă, una din virtuți este să știi a te limita, adică să fii conștient de ceea ce poți face. Orgoliul, acea licărire a iadului care e mereu gata să se aprinză în noi, e în acest sens cel mai perfid și rău sfătuitor. Fiecare acțiune, fiecare sentiment, fiecare izbîndă își are partea ei de umbră. Napoleon afirma că toate se plătesc. Această plată e tocmai acea parte de umbră a acțiunilor noastre precum și a întîmplărilor destinului nostru, fenomen firesc al devenirii.

Dacă tendințele noastre erau similare, acum patruzeci de ani, celor de astăzi, încercînd a reconstitui acel trecut al tinereții, îmi dau seama însă cît de deosebit priveam atunci viitorul. Cu toate fugarele amărăciuni și acele melancolii inerente tinereții, faptul că pe atunci

totul era încă posibil și că astăzi acest posibil s-a restrîns mult, limitînd jocul probabilităților, ne obligă să prețuim și să adîncim incertul prezent. Ne vedem îndemnați a exprima tot, chiar prin subiecte mărunte. Astăzi știu că nu voi mai construi orașe. Tot ce știu, tot ce pot, tot ce am avut în minte, toată armonia întîlnită în visarea și cugetarea mea, o pun în proiectarea unei umile bisericuțe de țară, pierdută într-o vîlcea de la poalele Ceahlăului sau în trasarea unor terase și construcții, încercînd astfel a completa peisajul ieșean. Iar în pictură încerc să prind ceva din feeria clipei fugare. Indiferent de vremuri, școli și mode, fac exclusiv ce știu. Dacă pe vremea vehementei înfrigurări a tinereții îmi ziceam adesea: acestea nu sunt decît etape, mai am timp ca să ating desăvîrșirea, acum simțind timpul avar și limitat încerc a da fiecărei zile un maximum de eficiență. Vorba lui Gauguin *„Je met tout mon efort dans la journée même"*. Timpul ezitărilor a trecut. Cred că în asta constă principala și profunda diferență între sentimentul timpului de azi și al celui care s-a adîncit în trecut. La maxima participare s-a adaus și voința de maximă concentrare și adîncire. Iar nostalgiile nu îmi par valabile decît atunci cînd se transpun în armonii concrete. Concretizarea nostalgiilor e de altfel, o temă fecundă a artei. Inima noastră nu e destul de încăpătoare ca să trăim și cu cei morți și cu cei vii. Regretele sunt sterile. Nostalgia nu e decît unul din modurile de a percepe devenirea și nicidecum o stare de înduioșare față de trecut. Nostalgia ajută sintezei. De aceea, în acest oraș ros de mucegai, nu încerc a călca peste urmele pașilor copilului sau adolescentului care am fost. Dacă totuși, cîteodată, la un colț de stradă mă întîmpină pe neașteptate trecutul meu, grăbesc pasul. Și totuși, acum cîteva zile treceam pe strada Costache Negri după ce înserase, cînd, deodată mă întîmpină imaginea acelui adolescent care, pe aceeași stradă, se în-

torcea călare din plimbările sale pe valea Bahluiului, la Bucium sau pe dealul Șorogarilor, îmbătat de spațiu și lumină, în urma unor nebune cavalcade. În turnul Goliei și la Tătărași clopotele sunau de vecernie. În locuințele evreiești ardeau sfeșnice misterioase. Umbre violete brăzdau străzile, pe cînd asfințitul își împrăștia ultimele rubine pe cîte un colț de zid sau pe curbura unei cupole. Îmi ritmam gîndurile după cadența pașilor calului obosit și, cuprins de o dulce lîncezeală, intram împăcat în oraș ca un cuceritor după bătălie.

Și acum erau aceleași umbre, aceleași turnuri, cu aceleași clopote, dar călărețul numai eu îl vedeam. Acea îmbătare de spațiu și lumină o simt însă și acum. O regăsesc în goana norilor și în jocul umbrelor, cînd pictez iar pentru a prinde, ca într-o plasă, toate bogățiile pe care apusul le aruncă asupra orașului în anumite seri, construiesc două fațade înalte și liniștite care vor domina valea Banluiului și orașul de jos care se întinde spre Galata. La tezaurele agonisite din întoarcerile mele de cuceritor imaginar, adaug acum cîte un safir văzut în licăririle unei băltoace sau un opal al răsăritului iernatic, culese în timpul solitarelor mele plimbări.

. . . .

Într-una din ultimele nopți înainte ca să înceapă a ninge am ieșit să mă dezmorțesc. Desenasem mult și îmi ardeau ochii, iar somnul îl simțeam încă îndepărtat. De mult trecuse de miezul nopții. Pornind de la Mitropolie m-am îndreptat spre Golia și Bărboi. Cerul închis și apropiat părea purtat de turnurile și clopotnițele care, în sumbra lor verticalitate se străduiau parcă să împiedice, într-o sforțare deznădăjduită, ca bolta văzduhului să zdrobească orașul. Cîte un rar lampadar zgîlțîit de vînt arunca umbre și lumini anarhice pe vechile ziduri. Casele păreau nelocuite. Am coborît,

prin străzi cotite, spre Sf. Sava, urmat de un singur cîine, jigărit și flămînd. De mult nu mai era nimeni pe străzi. Singură o măturătoare întîrziată, îmbrăcată într-o pufoaică, ridica în fața ei colbul nimicniciei. Cînd m-am întors, își începuseră cocoșii strigările.

Nu trag nici o concluzie din acest întunecat tablou. Dar niciodată n-am simțit mai puternic destinul acestui oraș și acestei țări bogată în jertfe și răbdare, răbdarea turnurilor care poartă toată sumbra povară a nopților fără stele. Și pînă ce va răsări soarele eternei dimineți, neamurile vor ridica și ziduri și turnuri în lupta lor cu apăsătorul destin, în lupta lor cu cerul și cu iadul.

Iași, 1959.

POSTFAȚĂ

Arhitectul G. M. Cantacuzino (1899–1960)

In tinerețea mea am cumpărat cartea *Pătrar de veghe* (București, Cartea Românească, 1938) de G.M. Cantacuzino. M-a atras frumoasa hîrtie albă vărgată a cărții, precum și cifra 976 a exemplarului numerotat, fiind deci din ultimul sfert din mia ce s-a tipărit. Mă pasiona pe atunci bibliofilia, dobîndirea primelor numere din orice publicație, precum și a cărților cu tiraje reduse și tipărite pe hîrtie de lux.

Am citit cartea lui G. M. Cantacuzino cu interes. Mi-a plăcut stilul înaripat, profunzimea ideilor, sentințe asupra celor văzute și mai ales taina care mereu se întrevedea și a cărei dezlegare o așteptai. Lexicul mă fermeca. Voiam să-mi vină în condei și mie cuvintele cu care eram familiarizat de la catedra Istoria artei creștine, dar pe care nu le foloseam. Am învățat pe de rost fraze care-mi plăceau îndeosebi: „Terasa de la Persepolis e scena cea mai mare a lumii, făcută parcă înadins ca să înfățișeze pe ea jocul cel mai fantastic, imensa epopee a Iranului . . .

În secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, Isfahanul a fost una din cele mai „desăvîrșite și mai plăcute înfăptuiri omenești, unde totul fusese realizat cu ușurință,' unde magnificiența părea firească . . .

Marmora e a Greciei, piatra a Romei, lutul este al Persiei. Orientalii sunt din toate timpu-

rile olari geniali. Sub degetele lor sensibile și inventive, lutul a fost materialul lor, iar roata și focul uneltele lor. Omul oriental a conceput cupola. Din jocul numerelor și al simbolurilor s-a născut templul . . ."

Pasajele acestea mi le aminteam în ora cînd legănam sau creșteam copila. La Chișinău, unde eram preot, n-am avut prilejul să cunosc pe autor, dar, pentru mulțimea localităților descrise și bogăția de termeni folosiți, doream să-l văd.

Într-o gară, în iarna 1944, în așteptarea trenului întîrziat, am intrat în vorbă cu un intelectual din București. L-am întrebat de a auzit numele autorului cărții citite și păstrate în refugiu. Mi-a răspuns că autorul e profesor la Facultatea de arhitectură și editorul revistei de specialitate: „Simetria". De atunci și mai mult doream să-i fac cunoștință.

Găzduind într-o zi din octombrie 1949 pe bizantinologul dr. Petre Năsturel, i-am vorbit despre cartea citită și i-am cerut informații referitoare la autor. Petre Năsturel mi-a răspuns că-l cunoștea.

Într-o dimineață cu pîclă, rece și semiîntuneric din toamna anului 1954, bate cineva la ușa locuinței mele. Deschid și un necunoscut cu voce semibaritonală se prezintă: arhitectul Cantacuzino, de la Monumentele istorice. Mare a fost surpriza și bucuria mea, încît din străfundul capului, de undeva unde erau ascunse, au năvălit cuvintele: „Terasa de la Persepolis e scena cea mai mare a lumii . . ." În picioare sta un bărbat înalt, slab, cu haine șterse, nas încovoiat și ochi adînci. L-am poftit în odaie, cu vocea stinsă mi-a spus că e numit arhitect la Monumentele istorice și că i s-a încredințat Moldova. Acum vine să-și ia postul în primire. Neștiind la cine ar putea găsi găzduire, Petre Năsturel i-a recomandat casa preotului Mihail, care citise cu mult interes una din scrierile sale.

L-am ospătat și a dormit la mine următoarele trei zile. Avea cu el hîrtie chinezească din pai de orez pe care desena. A fost de a văzut casa de la Hoisești, de lîngă Cotnari. Seara stăteam de vorbă. Povestea întîmplări și mai ales făcea descrieri. A venit vorba despre cartea sa de călătorie în Orient. I-am spus că lipsea o hartă a localităților, hartă care ar fi de folos cititorului. A recunoscut această lipsă. I-a plăcut că i-am recitat fragmentar cîteva fraze din cartea lui. Pe exemplarul ce-l aveam a scris următoarea dedicație: „Părintelui Paul Mihail, în amintirea întîlnirii noastre în Iași, care este toată România, precum Persanii spun că Isfahanul este jumătatea lumii. G. M. Cantacuzino 1954".

La despărțire i-am oferit flori pentru mama sa suferindă și frumoasele mere de la Gorun.

Au trecut anii, în care am aflat că arhitectul a suferit un accident grav, de pe urma căruia merge șchiopătînd.

La începutul anului 1958, G. M. Cantacuzino, ieșit la pensie, a fost angajat ca arhitect al Centrului mitropolitan de către Mitropolitul Iustin al Moldovei. Încadrat ca salariat, a întocmit planurile de construcții și de perspectivă ale Centrului mitropolitan. Dormea într-o chilie, deasupra camerei de termoficare, mînca la cantina călugărilor, lucra la planuri zi și noapte. Și astfel au fost construite două corpuri principale cu trei nivele și subsoluri, cu scări monumentale, cu loggia, sală florentină și embleme moldovenești: zimbrul, izvorul și cerbul carpatin; Clădirea de oaspeți, cu două nivele, ferestre ogivale și sala de mese, fațada catedralei cu cele 50 scări, lungi de 15 m și terasa pietruită, ansamblul parcului, fîntîni și pavilioanele anexe.

Arhitectul G. M. Cantacuzino a supravegheat zidirea noilor clădiri, a intervenit la reparația catedralei noi, la spălarea picturii la catedrala veche, la reparația Palatului mitropolitan, căruia i-a redat forma inițială. În haină albastră de

muncitor, era zilnic alături de salahori și meșteri, pe care îi îndemna la muncă, pentru fiecare găsind un cuvînt bun. Nu se împăca cu zgomotul ce-l făcea noaptea deasupra chiliei sale monahul Augustin și zîmbea la intervențiile sarcastice ale vicarului.

În cei trei ani cît a trăit la Iași, la Mitropolie, mergea adesea la familia profesoarei Georgeta Sturza, cu care se înrudea, și la mine. La București nu se ducea decît foarte rar, căci îi murise mama, iar familie nu avea. Venea îndeosebi seara la casa parohială din strada Banu 9. Era ospătat cu cele ale casei de către presvitera Eugenia. După masă, conversația ținea pînă noaptea tîrziu, toți trei îl ascultam cu emoție. În cursul uneia din numeroasele întîlniri de seară, arhitectul Cantacuzino mi-a dat o scrisoare cu numele celor dragi ai săi: Gheorghe-Matei, Sanda, născută Știrbei, Șerban, Maria-Elisabeta cu data 9.XI.1957, pentru rugăciune.

Din convorbirile sale reieșea că iubea Iașul și Moldova cu pasiune și cu dorința sinceră de a valorifica arta și monumentele moldovene. Construise numeroase și monumentale clădiri în toate regiunile României, pe litoral, la Eforie, Hotelul „Rex" la Mamaia. Pasiunea lui era însă pentru bisericile mici de la țară și pentru fîntînile ornamentale. Palatul de la Mogoșoaia și epoca brâncovenească reveneau adesea în conversația lui.

Îl preocupau Prorocii Vechiului Testament, îndeosebi Ieremia, despre care citise mult, și căuta răspunsuri la întrebările ce-și punea. Credea în divinitate și veșnicia cuvîntului omului. Poseda enciclopedice cunoștințe în arhitectura tuturor popoarelor. Citea și cunoștea literatura română, franceză, engleză, rostea poezii pe de rost și comenta ultimele noutăți. Vorbea despre expoziții de pictură, sculptură și grafică și lăuda pe Milița Pătrașcu. Dintre materialele de construcție prefera lutul și ceramica, pentru prelucrarea cărora înființase o fa-

bricâ în Oltenia. Se pronunța cu simpatie despre Singurov, primul arhitect moldovean de la începutul secolului al XIX-lea, care a ridicat cel dintîi monument public din țară la Iași. Avea satisfacția că o stradă de la Copou purta numele unchiului său Matei Cantacuzino, care fusese profesor la Facultatea de drept a Universității din Iași.

Pe lîngă activitatea de la Centrul mitropolitan, arhitectul Cantacuzino era prezent și în viața intelectuală a Iașului. Astfel, a ținut o conferință la Universitate, a asistat la deschiderea expozițiilor pictorilor și sculptorilor locali, întreținea legături cordiale cu tinerii arhitecți ai orașului, asculta concerte în noua sală a Filarmonicii Moldovene. Avea timp de consacrat și picturii, a pictat autoportretul rămas Mitropoliei.

26 octombrie 1960. Patria sărbătorea 100 de ani de la inaugurarea celei dintîi Universități românești la Iași. Reprezentanții principalelor universități din Europa au venit la Iași și oaspeții au fost primiți cu căldură de studenți și orășeni. În ziua următoare, oaspeții au fost conduși prin oraș, arătîndu-li-se instituții de cultură și monumentele de artă. Au ajuns și la Mitropolie. Un corp din clădirea nouă era finisat. Rectorul Universității din Padua, al celei mai vechi Universități din Europa, și-a exprimat mirarea văzînd aici loggia venețiană și sala florentină. Explicațiile date atunci grupului de rectori și decani de arhitectul Cantacuzino au constituit un adaus la mărirea prestigiului poporului român.

Peste două zile se declanșa o hemoragie a venei cave și la Spitalul Spiridoniei cei mai mari profesori nu au putut opri deznodămîntul. În noaptea spre 1 noiembrie, cel ce băuse apă din izvoarele de la Aïn-Sifni se stingea singur într-o rezervă. Corpul a fost depus la cimitirul Eternitatea. Cheltuielile înmormîntării au fost achitate de casa de ajutor reciproc a salariați-

lor. Pentru ziua îngropării au venit de la București cîțiva prieteni vechi. La sfîrșitul slujbei G. Paraschiv, de la serviciul tehnic al Mitropoliei, a citit un cuvînt de omagiu în numele salariaților, scris de mine. Sicriul ridicat pe brațe de tineri arhitecți ai orașului, împreună cu mine, a fost purtat de la Biserică pînă la groapă, citindu-i apoi rugăciunea de dezlegare.

Pe țărîna proaspătă, acad. A. Rosetti a pus buchete de violete albastre, asemănătoare cu albastrul de la Isfahan și cerul de la Mamaia. Diplomatul Radu Crețeanu a însoțit depunerea florilor cu exclamația: „A iubit neamul românesc".

O lespede de piatră cioplită de meșterii locali a acoperit mormîntul celui ce și-a dorit să poarte inscripția: „Aici odihnește în pace robul lui Dumnezeu, în așteptarea împlinirii scripturilor". Și lacrimi multe și jale adîncă și tămîie înălțătoare și lumînări care se topeau și credincioși care suspinau. Nevăzut erau prezente sufletele celor pe care i-a cunoscut în viață, sutele de elevi și mii de admiratori. Și departe, departe de locurile natale, se aflau copiii săi, acum orfani.

Iar candela a rămas să pîlpîie și să lumineze, să continuie legătura dintre cel purificat și cei din viață.

Peste trei ani, în 1963, toate cele concepute de viziunea arhitectului G. M. Cantacuzino s-au înfăptuit prin energia mitropolitului Iustin. Contemporanii și posteritatea aduc laudă și cinstire ziditorului. Dar pe plăcile în piatră așezate pe cele trei corpuri mari ale Mitropoliei nu s-a săpat și numele arhitectului, așa cum a făcut un alt mitropolit cu numele de Iacov, în anul 1800. S-a săpat în piatră că prin stăruința și osteneala mitropolitului s-au zidit clădirile Mitropoliei, fără arătarea arhitectului.

În ședința festivă de la 1 martie 1964 a protopopiei Iași, ținută pentru întîia dată în sala florentină a Mitropoliei, în fața a 140 preoți adu-

nați, am arătat însemnătatea creației arhitecturale de la Mitropolie, pentru care martori eram cu toții, am relevat munca arhitectului Cantacuzino pînă în ultima zi a vieții și apoi înfrățirea sa cu pămîntul Moldovei. Operele lui vor aminti de-a lungul secolelor bucuria lui de a fi înzestrat capitala Moldovei cu clădiri monumentale, în care a zidit o parte din sufletul său.

Iași, 29 octombrie 1964

preot PAUL MIHAIL

BIBLIOGRAFIA SCRIERILOR ŞI CONFERINŢELOR LUI G. M. CANTACUZINO

VOLUME

1926

Introducere în studiul arhitecturii, Bucureşti, Atelierele grafice Socec et Co.

Cuprinde capitolele: Introducere justificativă (pp. 7—8); Despre tradiţie (pp. 11—15); Despre proporţie (pp. 19—24); Despre ritm (pp. 27—32); Despre armonie (pp. 35—38).

1928

Palladio. Essai critique avec 12 dessins de l'auteur, Bucureşti, Cartea românească, 92 p.

1929

Palais de la Banque Chrissoveloni Bucarest, G.M. Cantacuzène, Aug. Schmieden architects. Un text et 64 planches. Vincent, Fréal et C-ie éditeurs, Paris, VIII+64 f.

Prefaţa „scrisoare" de G. Gromort, Introducere de G. M. Cantacuzino.

1931

Documents d'architecture. Petits edifices — septième série — Roumanie recueillés par G. M. Cantacuzène accompagnées de huit dessins au crayon de Charles Cuvilliers. Vincent, Fréal et C-ie éditeurs, Paris.

Introducerea, *Les petits édifices roumains*, pp. 5—10, este semnată de G. M. Cantacuzène. Urmează 56 de planşe: Édifices réligieux — Chapelle, à Bucarest XVII-e siècle); Entrée du Monastère d'Antim, à Bucarest (XVIII-e siècle); Église de Bucur, à Bucarest (XVIII-e siècle); Monument votif, à Călugăreni (XVIII-e siècle); La Jéromière, Mogoşoaia (XVII-e siècle); Mausolée d'Argeş; Église Princière de la Cour d'Argeş (fin du XIII-e siècle); Église d'Ocnélé Mari (XVII-e siècle); Église en bois (Valachie); Monastère din T'run Lemn (XVII-e siècle); Monastère fortifié de Cornet (XVII-e siècle); Chapelle de Cozia (XVI-e siècle); Tour d'entrée du Monastère de Brebu (XVII-e siècle); Église de Caïouz; Église de Borzeşti (XV-e siècle); Église forti-

fié de Targu Ocna; Église fortifié de Targu Ocna; Église de Cotnari; Église Saint-Georges à Botoşani (debut du XV-e siècle); Eglise restaurée de Hârlau (XV-e siècle); Porche de l'entrée du Monastère de Putna (XV-e siècle); Eglise du Monastère de Putna (XV-e siècle); Monastère de Vatra Moldovitza (XV-e siècle); Monastère de Vatra Moldovitza; Tombeau d'un Archevêque à Vatra Moldovitza; Tour d'entrée, Vatra Moldovitza (XV-e siècle); Église de Solca (XVI-e siècle); Clocher de Radautzi; Église de Radautzi; Église de Voronetz (XV-e siècle); Église de Vorônetz; Église de Voronetz; Clocher de Voronetz; Eglise d'Arbore (XV-e siècle); Église de Homor. Batic au XVI-e siècle par Pierre Rares, Prince de Moldavie; Église de Homor; Clocher de Homor; Tour d'Angle, à Homor. Bâtie au XVII-e siècle par le Prince Basile Lupu; Monastère de Sucevitza (XVI-e siècle); La Grande Tour, à Suceava; Église en bois de Transylvanie. Constructions rurales — Maison, à Bucarest (XVII-e et XVIII-e siècle); Maison de paysan, à Curtea de Arges; Maison à Rîmnicul Vîlcea; Maison (coula) de M. Duca, à Maldaresti; Maison (coula), à Maldaresti; Maison de paysans à Maldaresti; Maison Olanesco, à Olanesti; Maison paysanne en Bucovine. Maisons et petits édifices — Maison de Crasna (XVIII-e siècle), en Bucovine; Maison de Crasna, en Bucovine; Hotel de Ville de Brasov; Chateau de Bran. Édifices décoratifs — La fontaine de Maître Manole (XVII-e siècle), à Arges.

1932

Arcade, firide şi lespezi, Bucureşti, Cartea românească, 315 p.

Cuprins: Arhitectura românească; Casa ţărănească; Iaşii în arta românească; Arhitectura şi religia; Biserica Fundenii Doamnei; Mînăstirea Văcăreşti; Biserica Antim; Biserica lui Bucur; Colentina şi Plumbuita; Biserica Stavropoleos; Mînăstirea Comana; Cernica şi Pantelimonul; Crucea de la Călugăreni; Palatul de la Mogoşoaia; Despre drumuri; Pieţele oraşelor; Altarele; Grădinile româneşti; Mînăstirea Brâncoveni; În casa veche.

Apariţia volumului a fost semnalată în „Revista istorică română" II, p. 134.

Comunicări şi interpelări ţinute în Adunarea Deputaţilor ... în sesiunea extraordinară august-septembrie, octombrie 1932, Bucureşti, 8 p.

1934

Izvoare şi popasuri, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 200 p. (Colecţia „Scriitori români contemporani").

Cuprins: Lămuriri — Geografia artei româneşti; Tradiţionalism şi modernism; Arhitecturi — Fîntîni, cumpene şi popasuri; Case domneşti şi boiereşti; Hanurile; O biserică olteneasă; O biserică moldovenească; Arhitectura funerară la români; Arte — Argintării; Crestăturile în lemn; Ceramica la români; Ţesături şi scoarţe; Iconostasele; Maeştri — Maestrul de altădată; Zugravul; Vremuri — Goticul în Moldova: Estetica lui Ştefan cel Mare; Epoca brâncovenească; Văi — Valea Oltului; Valea Prutului; Concluzii — Ştefan cel Mare sau izbînda moldovenească: Brâncoveanu sau izbînda olteneasă; Mînăstirea Văcăreşti sau testamentul artei tradiţionale.

1938

Pătrar de veghe, Bucureşti, Cartea românească, 332 p.

Recenzii: G. Călinescu, în „Adevărul literar și artistic", 1 mai, p. 17; M. Sebastian, în „Revista Fundațiilor Regale", nr. 7 (1 iulie), pp. 159—166.

1947

Pentru o estetică a reconstrucției, București, Cartea românească, 123 p.

Cuprins: Problema reconstrucției (pp. 5—12); Confuzia noțiunilor (pp. 13—16); Despre un program de reconstrucție (pp. 17—23); Principii (pp. 24—28); Puncte de vedere (pp. 29—44); Omul de pe stradă (pp. 45—50); Locuința (pp. 51—57); Mahalaua (pp. 58—63); Teatrul Național (pp. 64—67); Problema muzeelor (pp. 68—70); Orașele din provincie (pp. 71—74); Iași (pp. 75—80); Artele plastice din U.S.A. (pp. 81—105); O estetică a reconstrucției (pp. 106—111); Instrucția în problema reconstrucției (pp. 112—121).

1948

Planul director de sistematizare. Rezumat al memoriului justificativ, întocmit în colaborare cu arh. Duiliu Marcu, București, U.O.R., „Biblioteca Umanistică" nr. 33. Primăria Municipiului București, Comitetul de lucru al planului de sistematizare. 57 p. + 1 planșă.

1966

Scrieri, cu o introducere de Virgil Ierunca, Paris, 216 p.

Cuprins: Formă și formalism; Artele populare; Salvarea vechilor orașe; Despre stilul modern; Gheorghe Balș; O capitală; Prejudecăți; Considerații asupra arhitecturii funcționale; Modernismul și arhitectura românească; Iașii; Arcul de triumf; Muzeul Național; Planul de sistematizare; Impas și temă; Cîteva probleme: material și formă, tradiție și formă; Despre posibilitățile unei arhitecturi românești; Experiența americană; Arhitectura românească după restaurație; Un fel de bilanț; Expozițiile de la Căminul Artelor. Magdalena Rădulescu și Siegfrid; Expoziția Voinescu; Cărți despre artă; Salonul oficial (alb și negru). Sala Dalles; Expoziția Pallady, Pătrașcu, Toniță, Șirato (Căminul Artelor); Expoziția sculptorului Medrea (Facultatea de arhitectură); Realismul în artă și subiectul în pictură; Expoziții: Fundația Dalles. Marilena Pătrașcu-Riegler și d-na Diaconu; Căminul Artelor. Galeriile Kretzulescu. Sculptură: Militza Petrașcu. Pictură: Bălașa Cantacuzino, Elvira Geblescu, Rodica Maniu; Reclădirea Teatrului Național; Pictură. Cîteva tablouri de Campigli, la Librăria Italiană. Expoziția Ciucurencu, M. Nistor, Yser, la Căminul Artelor; Expoziții. Pictură Nutzi Acontz-Hasefer. Salonul oficial. Pictură și sculptură; Considérations générales sur la génèse de l'art moldave; Recenzii — Paul Henry — les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI-e siècle; Tendances dans l'architecture roumaine d'aujourd'hui.

1971

Simetrii, Paris ...

Antologie a articolelor lui G. M. Cantacuzino din revista „Simetria" / La articolele semnate în colaborare a fost omis numele coautorului: de șapte ori O. Doicescu și o dată T. Evolceanu. De asemenea, nu s-au republicat textele semnate „S" (adică *Simetria*), datorate tot lui G. M. C. El obișnuia să semneze astfel micile note, fruct al vreunei discuții cu colaboratorii apropiați.

Cuprins: Editoriale, studii, drumuri, dicționar, note. Ap. Radu Patrulius, *George Matei Cantacuzino 1899—1960 (II)*, în „Arhitectura", nr. 5, 1975, p. 56. Nu am văzut această ediție.

1977

Izvoare și popasuri, București, Editura Eminescu, 525 p. + 32 reproduceri.

Antologie, studiu introductiv, tabel cronologic, note și bibliografie de Adrian Anghelescu.

Au fost reeditate volume și texte din periodice, în următoarele capitole: *Izvoare și popasuri* (omise articolele: Geografia artei românești; Arhitectura funerară la români, Iconostasele; Calea Prutului); *Arcade, firide și lespezi* (omise articolele Arhitectura și religia; Altarele și Mănăstirea Brîncoveni); *Introducere în studiul arhitecturii; Dicționar; Studii, articole și conferințe* — Palladio (traducere din lb. franceză); Locuința românească; Orașele românești de mîine; Orașele la mare și la Dunăre; Tendințe în arhitectura românească a zilelor noastre (traducere din lb. franceză); George Balș; O capitală; Considerațiuni asupra arhitecturii funcționale; Modernismul și arhitectura românească; Impas și temă; Despre posibilitățile unei arhitecturi românești; Lumina românească; Valea Jiului; Satul românesc; Școala satului; Pe drumurile Orientului; Arhitectura românească de azi; Impresii din America; Arhitectura și peizajul; Pe marginea pădurii getice; Orașe eline și sate getice; Arta și tehnica: *Recenzii, note, cronică plastică* — Paul Henry (traducere din lb. franceză); Arcul de Triumf; Muzeul Național; Planul de sistematizare; Despre o arhitectură românească; Învățămîntul plastic. Propuneri pentru o nouă metodă; Mitocanul ca factor al civilizației românești?; Despre pictura bisericească; Tema în artă; Despre personalitatea în artă; Salonul oficial (alb și negru). Sala Dalles; Expoziția Pallady, Pătrașcu, Toniță, Șirato; Expoziția sculptorului Medrea; Realismul în artă și subiectul în pictură; Pictura. Cîteva tablouri de Campigli la Librăria Italiană. Expoziția Ciucurencu. M. Nistor. Iser la Căminul Artelor; Expoziția pictorilor români cari au lucrat în Franța; Expoziția grupului: Arta; Pictura; Cărți despre grădini.

Pătrar de veghe, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 303 p. (În colecția „Restituiri").

Ediție îngrijită, prefață și note de Adrian Anghelescu.

TRADUCERI

1964

VITRUVIU, *Despre arhitectură*. Traducere de ~, în colaborare cu Traian Costa și Grigore Ionescu, București, Editura Academiei, 487 p. + il.

IN PERIODICE

1931

Recenzie la vol. HENRY PAUL, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle. Architecture et peinture. Contribution à*

l'étude de la civilisation moldave, în „Revista istorică română" I, nr. 4, pp. 416—421.

1933

Considérations générales sur la genèse de l'art moldave, în „Revista istorică română" III, nr. 1, pp. 1—10.
Rec. în „Arhivele Olteniei", nr. 67—68, p. 305.

1934

Cronica plastică, în „Revista Fundațiilor" I, nr. 7, 1 iulie, pp. 188—191; retipărit sub titlul *Formă și formalism*, în vol. *Scrieri*, Paris, 1966. [în continuare folosim abrevierea titlului rev.]

Cronica plastică, în „Revista Fundațiilor" I, nr. 8, 1 august, pp. 428—430; retipărit sub titlul *Artele populare*, în vol. *Scrieri*.

Cronica plastică, în „Revista Fundațiilor", I, nr. 9, 1 septembrie, pp. 665—667; retipărit sub titlul *Salvarea vechilor orașe*, în vol. *Scrieri*.

Cronica plastică, în „Revista Fundațiilor", I, nr. 10, 1 octombrie, pp. 195—198; retipărit sub titlul *Despre stilul modern*, în vol. *Scrieri*.

Gheorghe Balș, în „Revista Fundațiilor" I, nr. 11, 1 noiembrie, pp. 424—426; retipărit în vol. *Scrieri*.

O capitală, în „Revista Fundațiilor" I, nr. 12, 1 decembrie, pp. 580—582; retipărit în vol. *Scrieri*.

Cronica plastică, în „Revista Fundațiilor" I, nr. 12, 1 decembrie, pp. 671—673; retipărit sub titlul *Prejudecăți*, în vol. *Scrieri*.

Tendances dans l'architecture roumaines d'aujourd'hui, în „Architecture d'aujourd'hui", Paris, nr. 5, juin.

1935

Considerații asupra arhitecturii funcționale, în „Revista Fundațiilor" II, nr. 1, 1 ianuarie, pp. 192—194; retipărit în vol. *Scrieri*.

Modernismul și arhitectura românească, în „Revista Fundațiilor" II, nr. 3, 1 martie, pp. 683—686; retipărit în vol. *Scrieri*.

Cronica plastică, în „Revista Fundațiilor, II, nr. 8, 1 august, pp. 445—447; retipărit sub titlul *Iașii*, în vol. *Scrieri*.

Cronica plastică, în „Revista Fundațiilor" II, nr. 10, 1 octombrie, pp. 207—210, retipărit sub titlul *Muzeul Național*, în vol. *Scrieri*.

Arcul de triumf, în „Revista Fundațiilor" II, nr. 10, 1 octombrie, p. 209, retipărit în vol. *Scrieri*.

Planul de sistematizare, în „Revista Fundațiilor" II, nr. 10, 1 octombrie, p. 210, retipărit în vol. *Scrieri*.

1936

Impas și temă, în „Revista Fundațiilor" III, nr. 5, 1 mai, pp. 426—427; retipărit în vol. *Scrieri*.

Bagdadul, în „Revista Fundațiilor" III, nr. 10, 1 octombrie, pp. 103—110.

Cronica plastică, în „Revista Fundațiilor" III, nr. 11, 1 noiembrie, pp. 441—444; retipărit sub titlul *Câteva probleme: material și formă; tradiție și formă*, în vol. *Scrieri*.

1937

Despre posibilitățile unei arhitecturi românești, în „Revista Fundațiilor" IV nr. 1, 1 ianuarie, pp. 129—135; retipărit în vol. *Scrieri*.

Deșertul, în „Revista Fundațiilor" IV, 1 aprilie, pp. 71—88.

Apele Tigrului, în „Revista Fundațiilor" IV, 1 august, pp. 297—307.

Șiraz, în „Revista Fundațiilor" IV, 1 octombrie, pp. 59—67.

1938

Note de drum, în „Artă și tehnică grafică", Buletinul Imprimeriilor Statului, caietul 3 — martie 1938, pp. 19—25 + 2 planșe.

1939

Arhitectura românească de azi, în „Viața Românească", XXXI, nr. 4, aprilie, pp. 54—57.

Declarație, articol program, semnat cu O. Doicescu, în „Simetria" (Caiete de critică și artă) I (toamna 1939), pp. 11—13.

Utilul și simbolul, semnat cu O. Doicescu, în „Simetria" I, pp. 17—18.

Arhitectura și peizajul, în „Simetria" I, pp. 21—31.

Spre Washington, în „Simetria" I, pp. 43—49.

(Dicționar). *Proporția*, în „Simetria" I, pp. 60—64 (semnat S.).

Note: *Învățământul plastic. Propuneri pentru o nouă metodă*, în „Simetria" I, pp. 67—72.

Despre o arhitectură românească, în „Simetria" I, pp. 65—67.

Pictura bisericească, în „Simetria" I, pp. 73—75.

Comentarii la un capitol. Artă și valoare de Lucian Blaga, în „Simetria" I, pp. 81—83.

Experiența americană, în „Revista Fundațiilor" VI, nr. 9, 1 septembrie, pp. 582—588, reprodus în vol. *Scrieri*.

1940

Arhitectura românească după restaurație, în „Revista Fundațiilor" VII, nr. 6, 1 iunie, pp. 740—744. retipărit în vol. *Scrieri*.

Contra mașinismului, semnat cu O. Doicescu, în „Simetria" II (vara 1940), pp. 15—16.

Arta și tehnica (Conferință ținută la Cercul Politehnic, în fața inginerilor C.F.R.), în „Simetria" II, pp. 33—47.

Note: (Dicționar) *Armonie*, în „Simetria" II, pp. 51—52.
Athena, în „Simetria" II, pp. 52—56.
Clasicism, în „Simetria" II, pp. 57—63.
Ritm, în „Simetria" II, pp. 64—66.
Temă, în „Simetria" II, pp. 66—67.
Amatorism în urbanism, în „Simetria" II, pp. 85—87.
Mitocanul ca factor al civilizației românești?, în „Simetria" II, pp. 89—90.
Despre pictura bisericească, în „Simetria" II, pp. 93—95.
Recenzie: *„Diferențialele Divine" — L. Blaga*, în „Simetria" II, pp. 91—93 (semnat S.).

1941

Coordonare, semnat cu O. Doicescu, în „Simetria" III (iarna 1940—primăvara 1941), pp. 13—15.
Catedrala din Chartres, în „Simetria" III, pp. 61—85.
Note: (Dicționar) *Moldova*, în „Simetria" III, pp. 103—104.
Profil, în „Simetria" III, pp. 104—127.
Arhitectura industrială și Hans Hertlein, în „Simetria" III, pp. 133—135.
Tema în artă, în „Simetria" III, pp. 139—140 (semnat S.).
Despre influențe, în „Simetria" III, p. 143 (semnat S.).
Despre clasicism (T. Maiorescu de E. Lovinescu), în „Simetria" III, pp. 147—148.
O carte uitată, în „Simetria" III, pp. 149—150.

1942

Orient — Occident, semnat cu O. Doicescu, în „Simetria" IV (iarna 1941—1942), pp. 15—22.
Atitudinea critică a lui André Gide, în „Simetria" IV, pp. 125—143.
Note: (Dicționar) *Extrados-Intrados*, în „Simetria" IV, pp. 145—148.
Cupolă, în „Simetria" IV, pp. 148—165.
Note, în „Simetria" IV, pp. 179—188.
Aero-futurismul lui Marinet, explicat de Wolf von Aichelburg, în „Simetria" IV, pp. 189—190.
V. Beneș, O metodă a criticii, în „Simetria" IV, pp. 191—192.
Arhitectura. Revista Societății Arhitecților Români, nr. 3—4, iulie—dec. 1941, în „Simetria" IV, pp. 193—194.
Despre personalitatea în artă, în „Simetria" IV, pp. 201—203.
Despre întrebuințarea unor motive, în „Simetria" IV, p. 211.

1943

Orașe și sate românești semnat cu O. Doicescu, în „Simetria" V (toamna 1943), pp. 15—31.

Horia Creangă, în „Simetria" V, pp. 33—35.
Un amator de artă: Goethe, în „Simetria" V, pp. 59—94.
Note: (Dicționar) *Axa*, în „Simetria" V, pp. 125—127.
Bizanț, în „Simetria" V, pp. 127—132.
Coloana, în „Simetria" V, pp. 132—138.
Ordin, în „Simetria" V, pp. 138—142.
Roma, în „Simetria", V, pp. 142—147.
Die festliche Weltreise des Dichters Dauthendey, în „Simetria" V, pp. 161—164.
Note, în „Simetria" V, pp. 167—173.
Despre stilul românesc, în „Simetria" V, pp. 181—182.
Ce e o grădină, în „Simetria" V, p. 203.

1944

Cronica plastică, în „Viața românească" nr. 11, noiembrie, pp. 89—90; retipărit sub titlul *Un fel de bilanț*, în vol. *Scrieri*.
Cronica plastică. Expozițiile de la Căminul Artelor: Magdalena Rădulescu și Siegfrid, în „Viața românească", nr. 12, decembrie, pp. 106—107; retipărit în vol. *Scrieri*.
Cronica plastică. Expoziția Voinescu, în „Viața românească" nr. 12, decembrie, p. 107; retipărit în vol. *Scrieri*.
Cărți despre artă, în „Viața românească" nr. 12, decembrie, pp. 107—108; retipărit în vol. *Scrieri*.
Hendryk van Loon: Istoria artelor, în „Viața românească" nr. 12, decembrie, pp. 108—110.

1945

Omul și orașul sau urbanismul efemer, semnat cu O. Doicescu, în „Simetria" VI (primăvara 1945), pp. 13—19.
Cronica plastică. Salonul Oficial (alb și negru). Sala Dalles, în „Viața românească" nr. 1—2, ianuarie—februarie, pp. 140—142; retipărit în vol. *Scrieri*.
Cronica plastică. Expoziția Pallady, Pătrașcu, Toniță, Șirato (Căminul Artelor), în „Viața românească", nr. 1—2, ianuarie—februarie, pp. 141—142; retipărit în vol. *Scrieri*.
Cronica plastică. Expoziția sculptorului Medrea (Facultatea de arhitectură), în „Viața românească" nr. 1—2, ianuarie—februarie, pp. 142—143; retipărit în vol. *Scrieri*.
Pallady (Text de Ionel Jianu), în „Viața românească" nr. 1—2, ianuarie—februarie, pp. 177—178.
Cronica plastică. Despre o estetică a reconstrucției, în „Viața românească" nr. 3—4, martie—aprilie, pp. 160—163; retipărit în vol. *Pentru o estetică a reconstrucției*, București, 1947, pp. 106—111.
Cronica plastică. M. Olarian, Scherer (Sala Universul). Țipoia, Risa Propst Kreid (Căminul Artei). Lydia Macovei, Mayer Edith, Ghiață (Sala Dalles), în

„Viața românească", nr. 3—4, martie—aprilie, pp. 163—165.

Cronica plastică. Realismul în artă și subiectul în pictură, în „Viața românească" nr. 3—4, martie—aprilie, pp. 165—166; retipărit în vol. *Scrieri.*

Cronica plastică. Despre o estetică a reconstrucției II, în „Viața românească" nr. 5—6, mai, pp. 107—109; retipărit sub titlul *Omul de pe stradă*, în vol. *Pentru o estetică a reconstrucției*, pp. 45—50.

Cronica plastică. Expozițiile de la Fundația Dalles. Marilena Pătrașcu-Riegler și d-na Diaconu, în „Viața românească", nr. 5—6, mai, p. 109; retipărit în vol. *Scrieri.*

Cronica plastică. Căminul Artelor. Galeriile Kretzulescu. Sculptură: Militza Pătrașcu. Pictură: Balașa Cantacuzino, Elvira Gebleanu, Rodica Maniu, în „Viața românească", nr. 5—6, mai, pp. 109—110; retipărit în vol. *Scrieri.*

Reclădirea Teatrului Național, în „Viața românească", nr. 5—6 mai, pp. 110—112; retipărit în vol. *Scrieri.*

Cronica plastică. Pictură: Câteva tablouri de Campigli, la Librăria Italiană. Expoziția Ciucurencu. M. Nistor, Yser, la Căminul Artelor, în „Viața românească", nr. 5—6, mai, pp. 112—113; retipărit în vol. *Scrieri.*

Cronica plastică. Despre o estetică a reconstrucției, în „Viața românească", nr. 7—9, iulie—septembrie, pp. 133—135; retipărit sub titlul *Iași*, în vol. *Pentru o estetică a reconstrucției*, pp. 75—78.

Cronica plastică. Despre o estetică a reconstrucției. Problema muzeelor, în „Viața românească", nr. 7—9, iulie—septembrie, pp. 135—136; retipărit sub titlul *Problema muzeelor*, în vol. *Pentru o estetică a reconstrucției*, pp. 68—70.

Cronica plastică. Despre o estetică a reconstrucției. Mahalaua, în „Viața românească" nr. 7—9, iulie—septembrie, pp. 136—138; retipărit sub titlul *Mahalaua*, în vol. *Pentru o estetică a reconstrucției*, pp. 58—63.

Cronica plastică. Expoziții. Pictură: Nutzi Acontz Hasefer. Salonul oficial. Pictură și sculptură, în „Viața românească", nr. 7—9, iulie—septembrie, pp. 138—140; retipărit în vol. *Scrieri.*

Cronica plastică. Note de vacanță. Despre peisajul românesc, în „Viața românească" nr. 11—12, noiembrie—decembrie, pp. 109—111.

Academia de arte frumoase, în „Viața românească", nr. 11—12, noiembrie—decembrie, pp. 111—113.

Despre o estetică a reconstrucției. Locuințe!, în „Viața românească", nr. 11—12, noiembrie-decembrie, pp. 113—115; retipărit sub titlul *Locuința*, în vol. *Pentru o estetică a reconstrucției*, pp. 51—57.

Orașele de provincie, în „Viața românească", nr. 11—12, noiembrie—decembrie, pp. 115—117; retipărit în vol. *Pentru o estetică a reconstrucției*, pp. 71—74.

Chestiuni de principii, în „Viața românească", nr. 11—12, noiembrie—decembrie, pp. 117—118; retipărit sub titlul *Principii*, în vol. *Pentru o estetică a reconstrucției*, pp. 24—28.

Note: (Dicționar) *Desen*, în „Simetria" VI, pp. 115—118.

Formă, în „Simetria" VI, pp. 119—120.

Compoziție, în „Simetria" VI, p. 120—122.

Corpul Arhitecților, semnat cu O. Doicescu, în „Simetria" VI, pp. 143—144.

Facultatea de Arhitectură, în „Simetria" VI, p. 144.

Recenzie: *„Orient și Occident" de Anton Dumitriu*, în „Simetria" VI, pp. 126—132.

1946

Valori permanente, semnat cu O. Doicescu, în „Simetria" VII (vara 1946) pp. 13—17.

Valéry sau arhitectul, în „Simetria" VII, pp. 68—79.

Note: (Dicționar) *Convențional*, în „Simetria" VII, pp. 175—177.

Plastica, în „Simetria" VII, pp. 177—181.

Notă explicativă, în „Simetria" VII, pp. 208—209.

Discobolul de Lucian Blaga, în „Simetria" VII, pp. 212—214.

Leo Ferrero, în „Simetria" VII, pp. 220—223.

Peisajul românesc și pictorii săi, în „Simetria" VII, pp. 223—224.

Urbanism, în „Lumină și coloare" I, nr. 2, decembrie, p. 55.

1947

Artistul și prezentul, semnat cu T. Evolceanu, în „Simetria" VIII (1947), pp. 17—19.

Artistul și libertatea, în „Simetria" VIII, pp. 101—107.

Note: (Dicționar)/*Progres*, în „Simetria" VIII, pp. 136—140.

Problemă-Temă, în „Simetria" VIII, pp. 140—142.

Tehnică, în „Simetria" VIII, pp. 143—145.

Cărți despre grădini, în „Simetria" VIII, pp. 178—179.

Coup d'oeil sur Belocil, în „Simetria" VIII, p.. 163—165.

L'Architecte dans la cité. Revistele franceze de artă, în „Simetria" VIII, pp. 179—182.

1964

Giotto (fragment), în „Revista scriitorilor români", München. nr. 3, pp. 49—53.

Jurnal (I) [17 nov. 1931 — 30 avril 1932], „Revista scriitorilor români"? pp. 91—113; (II) [2 mai 1932—6 mai 1933] *loc. cit.*, pp. 147—164, (în limba franceză).

1983

[Scrisoare către Simon] *A XII-a* [Pallady], ediție și Introducere de Zamfira Mihail, în „Manuscriptum", nr. 2, pp. 131—138.

1990

Considerații despre peisaj; Mogoșoaia, un palat, o grădină, un peisaj, ediție și o Introducere de Zamfira Mihail, limba engleză în "Romanian Review", nr. 4, pp. 70—90 (și în versiune franceză, germană și rusă).

CONFERINȚE*

Pictura românească, conferință ținută în cadrul șezătorilor Liceului „Carol I" din Craiova la 20 februarie 1932. Conferința a fost anunțată în revista „Arhivele Olteniei", XI, ianuarie—aprilie 1932, p. 100.

Locuința românească, conferință ținută în Studioul de difuziune radiotelefonică la 26 ianuarie 1933.

Renașterea italiană, conferință ținută în cadrul șezătorilor Liceului „Carol I" din Craiova la 25 februarie 1933. Conferința a fost anunțată în revista „Arhivele Olteniei" XII (nr. 65—66), ianuarie—aprilie 1933, p. 130.

Orașele românești de mîine, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 10 august 1933.

Orașele la mare și la Dunăre, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 24 august 1933.

Morminte de lut, oale de piatră, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 14 septembrie 1933.

Oale de lut, morminte de piatră, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 28 septembrie 1933.

Memfis, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 12 octombrie 1933.

Teba, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 16 noiembrie 1933.

Cultul soarelui, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 30 noiembrie 1933.

Epoca saïtă și transformarea noțiunii de personalitate, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică, la 7 decembrie 1933.

---

* Cf. și *Izvoare și popasuri*, București, 1977, bibliografia.

Egeea, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 1 februarie 1934.

De la sat la capitală, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 21 noiembrie 1934.

Planul de sistematizare (însemnări), conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 20 mai 1935.

Lumina românească, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 21 ianuarie 1937.

Valea Jiului, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 11 februarie 1937.

Locuința românească, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 1 aprilie 1937.

O biserică la țară, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 12 august 1937.

Satul românesc, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 29 septembrie 1937.

Școala satului, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 10 martie 1938.

Construirea unei ferme, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 12 mai 1938.

Arhitectura religioasă și peisajul românesc, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 13 octombrie 1938.

Pe drumurile Orientului, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 23 noiembrie 1938.

Pavilionul național al României la Expoziția din New-York, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 13 decembrie 1938.

Impresii din America, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 21 iulie 1939.

Bucarest, conferință în limba franceză ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 24 august 1939.

Afirmarea românească peste Ocean, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 31 august 1939.

Pe marginea pădurii getice, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 21 martie 1940.

Orașe eline și sate getice, conferință ținută în studioul Societății de difuziune radiotelefonică la 30 mai 1940.

Degas, conferință în cadrul ciclului organizat de către „Căminul Artelor" și consacrat „Maeștrilor pictu-

rii franceze din secolul XIX", în martie 1947. Anunț în revista „Lumină și coloare" I, nr. 2, decembrie 1946, p. 65.

Considerații asupra artei populare, conferință ținută la 3 dec. 1955.

Considerații asupra influențelor în arta românească, conferință ținută la 20 ianuarie 1956.

Ce este un monument istoric, conferință ținută la Universitatea București, la 20 ianuarie 1957.

CUPRINS

Prefață 5
INTRODUCERE LA CERCETAREA TEXTELOR LUI VITRUVIU 17
CONFERINȚE 82
Ce este un monument istoric . . . 82
Considerații despre peisaj 93
Considerații asupra influențelor în arta românească 106
Bisericile pictate din Moldova . . . 126
Orașul Iași, un peisaj 130
Mogoșoaia, un palat, o grădină, un peisaj . 146
Palatele și casele brâncovenești 160
Considerații asupra artei populare . . 176
SCRISORI CĂTRE SIMON 193
Postfață 327
Bibliografia scrierilor și conferințelor lui G. M. Cantacuzino 334

Redactor: DOINA MARIAN
Tehnoredactor: KLARA GALIUC

Bun de tipar: 2. XII. 1992.
Apărut: 1993; Coli de tipar: 14,5.

Tiparul executat sub cda. 255/1992, la
Imprimeria de Vest, Oradea,
str. Mareşal Ion Antonescu nr. 105.
România

Biblioteca de artă

536

Biografii. Memorii. Eseuri.

introducere la opera lui vitruviu

Vitruviu [...] își scrie opera spre sfîrșitul vieții, după moartea lui Caesar și pacificarea imperiului de către Octav-August. Era firesc ca era marilor construcții, cînd Roma de cărămidă e înlocuită prin Roma de marmură, să înceapă cu redactarea unui tratat de arhitectură. Dacă, precum se pare, Vitruviu a presimțit măreția acestei ere, participînd chiar în parte la ea, el n-a putut totuși decît să codifice ce a fost înainte, cunoașterea putîndu-se exercita numai asupra trecutului sau asupra experiențelor în curs.

G. M. CANTACUZINO

Lei 500

ISBN 973-33-0155-8